bei Wt publ.

272

# TRIVIUM

SCHWEIZ. VIERTELJAHRESSCHRIFT
FÜR LITERATURWISSENSCHAFT

REVUE TRIMESTRIELLE SUISSE
D'ETUDES LITTERAIRES

RIVISTA TRIMESTRALE SVIZZERA
DI CRITICA LETTERARIA

325343 laufendes Jahrg

All publ.

Jahrgang IX Heft 1


Martin Heidegger, Emil Staiger — *Zu einem Vers von Mörike*

Theophil Spoerri — *Die Überwindung des Barock bei Pascal*

Elisabeth Brock-Sulzer — *Rimbaud: «Les Effarés»*

Herbert Singer — *Georg Trakl*

Gerda Zeltner — *Maurice Blanchots «Lautréamont»*


ATLANTIS VERLAG ZÜRICH

# TRIVIUM

SCHWEIZERISCHE VIERTELJAHRESSCHRIFT
FÜR LITERATURWISSENSCHAFT

HERAUSGEBER:

Theophil Spoerri und Emil Staiger

REDAKTION:

Gerda Zeltner-Neukomm, Rütistrasse 11, Zürich 32


---

Jahrgang IX Heft 1


| | | | |
|---|---|---|---|
| Seite | 1 | *Zu einem Vers von Mörike* | Martin Heidegger<br>Emil Staiger |
| „ | 16 | *Die Überwindung des Barock bei Pascal* | Theophil Spoerri |
| „ | 34 | *Rimbaud: «Les Effarés»* | Elisabeth Brock-Sulzer |
| „ | 43 | *Georg Trakl* | Herbert Singer |
| „ | 58 | *Chronik: Maurice Blanchots «Lautréamont»* | Gerda Zeltner |


---

Verzeichnis der Mitarbeiter: Elisabeth Brock-Sulzer, Zürich; Martin Heidegger, Freiburg i. Br.; Herbert Singer, Köln; Theophil Spoerri, Zürich; Emil Staiger, Zürich; Gerda Zeltner, Zürich.

---


Preis des Jahrgangs (4 Hefte) Fr. 10.—, des Einzelheftes Fr. 3.—.

Buchdruckerei Fritz Frei, Horgen-Zürich, Printed in Switzerland

ATLANTIS VERLAG ZÜRICH

no typ published

# ZU EINEM VERS VON MÖRIKE

*Ein Briefwechsel mit Martin Heidegger*

*von Emil Staiger.*

Im Herbst 1950 hielt ich in Amsterdam und in Freiburg im Breisgau einen Vortrag über das Thema *Die Kunst der Interpretation* [1]. Um die methodischen Erwägungen an einem Beispiel zu erläutern, flocht ich eine Interpretation von Mörikes 1846 entstandenem Gedicht *Auf eine Lampe* ein:

*Noch unverrückt, o schöne Lampe, schmückest du,*
*An leichten Ketten zierlich aufgehangen hier,*
*Die Decke des nun fast vergessnen Lustgemachs.*
*Auf deiner weissen Marmorschale, deren Rand*
*Der Efeukranz von goldengrünem Erz umflicht,*
*Schlingt fröhlich eine Kinderschar den Ringelreihn.*
*Wie reizend alles! lachend, und ein sanfter Geist*
*Des Ernstes doch ergossen um die ganze Form —*
*Ein Kunstgebild der echten Art. Wer achtet sein?*
*Was aber schön ist, selig scheint es in ihm selbst.*

Im Zusammenhang mit Mörikes epigonischer Situation und seiner wehmütigen Erinnerung an die vergangene Goethezeit führte ich da unter anderem aus:

«Er schaltet nicht als Herr in diesem Haus, in dem die Lampe hängt. Da scheint überhaupt kein Herr mehr zu sein. Doch zugehörig fühlt er sich noch; er wagt es, wenigstens halb, sich noch als Eingeweihten zu betrachten. Gerade darauf beruht vielleicht der schmerzlich-schöne Zauber des Stücks. Er sieht die Lampe nicht so als Kunstwerk, wie sie Goethe sehen würde, nämlich in brüderlicher Verehrung, als organisches Gebilde, dessen Baugesetze mit denen des menschlichen Körpers und Geistes verwandt sind... Er fühlt sich jedenfalls nicht damit eins, so wenig wie noch mit seiner Kindheit, an die vielleicht die Kinderschar eine wehmutvolle Erinnerung weckt. Halb nah, halb fern, *halb Lust, halb Klage,* wie das Gedicht *Im Frühling* sagt.

---

[1] Erscheint demnächst im Neophilologus und als Sonderdruck in der Schriftenreihe der Allard Pierson-stichting, Amsterdam.

Es ist vor allem der letzte Vers, in dem dieser Ton am reinsten erklingt:

*Was aber schön ist, selig scheint es in ihm selbst.*

*Die Schöne bleibt sich selber selig,*

sagt Goethe im zweiten Teil des *Faust*. Er weiss darüber Bescheid. Er spricht sich entschieden und unzweideutig aus. Mörike geht nicht so weit. Er traut sich nicht mehr ganz zu, zu wissen, wie es der Schöne zumute ist. *Was aber schön ist, selig scheint es...* ist alles, was er zu sagen wagt. Und nun ersetzt er noch gar mit jenem letzten Raffinement, über das nur ein Spätling verfügt, das *sich* durch *ihm*. Hätte er *in sich selbst* geschrieben, so hätte er sich noch immer allzusehr in die Lampe hineinversetzt. Ganz abgerückt ist das Schöne wieder, wenn es selig ist *in ihm selbst...*»

Schon in Amsterdam äusserte Herman Meyer Bedenken gegen diese Interpretation. Er fand, das *scheint* müsse als *lucet*, nicht als *videtur* aufgefasst werden. Auch in Freiburg wurde dann diese Frage wieder aufgeworfen. Walther Rehm und Hugo Friedrich zweifelten zunächst, entschlossen sich dann aber doch mit Überzeugung zu der Interpretation *videtur*. Hugo Friedrich erinnerte ausserdem daran, dass *ihm* ein altes, aber auch heute noch in Schwaben gebräuchliches Reflexivpronomen sei. In der Tat hätte ich mich darüber schon durch Grimms Wörterbuch unterrichten lassen können, wo der Gebrauch als Reflexiv bis 1800 allgemein und in Schwaben auch später noch bezeugt ist. Indes fand ich mich dadurch nicht genötigt, meine Auslegung zu ändern. Wir einigten uns dahin, dass Mörike eine Eigentümlichkeit seines Dialekts benutzt habe, um im Hochdeutschen den von mir geschilderten Eindruck zu erzielen, und sprachen dann noch eine Weile darüber, wie schwierig und vieldeutig offenbar auch ganz harmlose Verse sind und wie der Interpret nie behutsam genug vorgehen kann.

Nun hatte sich in Freiburg aber auch Martin Heidegger den Vortrag angehört. Er bekannte sich entschieden zu der Auffassung des *scheint* als *lucet* und hatte die Freundlichkeit, seine Ansicht in einem Brief folgendermassen zu begründen:

«Um mit dem *scheint* in Mörikes Gedicht ins Klare zu kommen, muss man zunächst, aber zugleich rückwärts aufschliessend für das ganze Gedicht, die beiden letzten Verse nach dem Gedankenstrich lesen. Die zwei Zeilen sprechen in nuce Hegels Ästhetik aus. Die Lampe, ‚das Leuchtende', ist als *ein Kunstgebild echter Art* das *σύμβολον* des Kunstwerkes als solchen – in Hegels Sprache ‚des Ideals'. Die Lampe, das Kunstgebild *(o schöne Lampe),* bringt in eines zusammen: das sinnliche Scheinen und das Scheinen der Idee als Wesen des Kunstwerkes. Das Gedicht selbst ist als sprachliches Kunstgebilde das in der Sprache ruhende Symbol des Kunstwerkes überhaupt.

Aber nun zum *scheint* im besonderen. Sie lesen *selig scheint es in ihm selbst* als felix in se ipso (esse) videtur. Sie nehmen das *selig* prädikativ und das in se ipso zu felix. Ich verstehe es adverbial, als die Weise wie, als Grundzug des ‚Scheinens', d. h. des leuchtenden Sichzeigens, und nehme das in eo ipso zu lucet. Ich lese: feliciter lucet in eo ipso; das *in ihm selbst* gehört zu *scheint,* nicht zu *selig;* das *selig* ist erst die Wesensfolge des ‚in ihm selbst Scheinens'. Die Artikulation und der ‚Rhythmus' des letzten Verses haben ihr Gewicht im *ist. ‚Was aber schön ist,* (ein Kunstgebild echter Art ist), *selig scheint es in ihm selbst!* Das ‚Schön-Sein' ist das reine ‚Scheinen'.

Lesen Sie dazu Hegels ‚Vorlesungen über die Ästhetik' 1835 nach, die Einleitung und das erste Kapitel des ersten Teils. Da heisst es (Erstausgabe der Werke Bd. X, 1. 144): ‚Das Schöne bestimmt sich dadurch als das sinnliche *Scheinen* der Idee'. ‚Der schöne Gegenstand . . . lässt in seiner Existenz seinen eigenen Begriff erscheinen als realisiert und zeigt an ihm selbst die subjektive Einheit und Lebendigkeit.' ebd. 148.

Das *ihm* ist nicht nur schwäbische Mundart, sondern umgekehrt, diese Mundart ist geeignet und wird gebraucht, um einen wesentlichen Unterschied auszusagen: *‚in ihm selbst'* nennt zwar etwas an ihm selbst, aber solches, was kein Selbstbewusstsein für sich hat, was in Hegels Sprache kein ‚Begriff', d. h. kein ‚reines Scheinen in sich selbst' (141) ist, sondern ein ‚Scheinen' ohne Selbstbewusstsein, ohne ein ‚sich', also nicht ‚in sich', wohl dagegen *in ihm selbst.* Aber dieses ‚Scheinen' ist niemals ein ‚blosser Schein' (im Sinne von ‚es scheint, als ob . . .'). Dar-

um sagt Hegel (199 unten): ‚Die Wahrheit der Kunst darf also keine blosse Richtigkeit sein, worauf sich die sogenannte Nachahmung der Natur beschränkt, sondern das Äussere muss mit einem Innern zusammenstimmen, das in sich selbst zusammenstimmt und eben dadurch sich als sich selbst im Äussern offenbaren kann' (dieses von mir unterstrichen).

Dieses Sichoffenbaren ist das leuchtende Sichzeigen, ist das ‚Scheinen'. In ihm bringt das Wahre seine Selbständigkeit zum Vor-Schein. So sagt denn Hegel: ‚Wir können in dieser Hinsicht die heitere Ruhe und Seligkeit, dieses Sichselbstgenügen in der eigenen Beschlossenheit und Befriedigung als den Grundzug des Ideals (d. h. des Kunstwerks) an die Spitze stellen. Die ideale Kunstgestalt steht wie ein seliger Gott vor uns da.' (S. 202) Als feliciter lucens ist das schöne Gebild selbst felix. Damit dürfte wohl diejenige ‚Gewissheit' erlangt sein, die hier möglich ist. Denn eine ‚mathematische' im Sinne Descartes' zu verlangen, wäre ein ewig unbegründbarer Dogmatismus, weil völlig ungemäss der Sache.

Der Hinweis auf Hegel aber liegt auf der Hand. Denn Mörikes Jugendfreund (wie er in Ludwigsburg aufgewachsen) und ständiger Berater in den Fragen der Ästhetik und Poetik war Friedrich Theodor Vischer; dessen ‚Ästhetik oder Wissenschaft vom Schönen' erschien 1846 ff.

Ausserdem müssen wir beachten, dass für uns die Sagekraft des Wortes ‚scheinen' verlorengegangen ist, wenngleich wir noch sagen: ‚die Sonne scheint'. Aber lesen Sie dagegen das Gedicht von M. Claudius (Wandsbecker Bote I) ‚Ein Wiegenlied bei Mondschein zu singen', besonders Strophe 8, 9, 11 und 12.»

Soweit Martin Heidegger. Ich gestehe, dass dieser Brief meine Überzeugung einigermassen ins Wanken brachte. Nach einiger Zeit zeigte sich aber, dass mein Gefühl für den Klang und den Sinn des Verses sich nicht erschüttern liess. Und so versuchte ich, dies mein gefühlsmässiges Verstehen des Verses noch einmal und ausführlicher als im Vortrag mit literaturwissenschaftlichen Mitteln auseinanderzusetzen. Ich schrieb an Martin Heidegger:

«Lassen Sie mich mit dem Schluss Ihres Kommentars beginnen. Sie nennen Vischer den ständigen Berater Mörikes in den Fragen der Ästhetik und Poetik. Dann wäre Vischer aber wohl zuständiger als Hegel. Und was sagt Vischer vom Schönen? Im ersten Band seiner Ästhetik, der, wie Sie bemerkt haben, in demselben Jahr erschienen ist, in dem Mörikes *Auf eine Lampe* entstand, heisst es in § 13 (2. Aufl., München 1922, S. 51):

‚Diesem Gesetze entsprechend erzeugt sich ihm [dem Geist] der Schein, dass ein Einzelnes, in der Begrenzung von Zeit und Raum Daseiendes seinem Begriffe schlechthin entspreche, dass also in ihm zunächst eine bestimmte Idee und dadurch mittelbar die absolute Idee vollkommen verwirklicht sei. Dies ist zwar insofern ein blosser Schein, als in keinem einzelnen Wesen seine Idee vollkommen gegenwärtig ist; da aber die absolute Idee nicht eine leere Vorstellung, sondern allerdings im Dasein, nur nicht im einzelnen, wahrhaft wirklich ist, so ist es inhaltsvoller Schein oder Erscheinung. Diese Erscheinung ist das Schöne.'

Hier wird der Ausdruck ‚scheinen' vom Schönen bewusst doppeldeutig, aber mehr im Sinne von ‚videri' gebraucht. Doch ich lege auf diese Stelle kein grosses Gewicht. Denn wie steht es mit der poetischen und ästhetischen Beratung? Am 8. Februar 1851 schreibt Mörike an Vischer über dessen Ästhetik, und zwar den zweiten, 1847 erschienenen Band:

‚Indessen will ich fleissig in Deinem Buche sein, nach dem ich mehrmals das grösste Verlangen verspürte. Ein Teil, der erste [dem die oben zitierten Sätze entnommen sind], war einmal zwei Tage lang in meinen Händen; ich suchte daran herum wie der Hund mit der Schnauze an einer festen Kugel, wo keine Ecke ist, um so in der Geschwindigkeit was loszukriegen.'

Und wie steht es mit der Beschäftigung mit Hegel? Am 14. Mai 1832 bittet Mörike Vischer, er möge ihm ‚die Hauptsätze des Hegelschen Systems zusammenschreiben'. Seebass, der Herausgeber von Mörikes ‚Unveröffentlichten Briefen' (Stuttgart 1945) erklärt dazu (S. 534): ‚Von einer späteren Beschäftigung mit Hegel ist nichts bekannt'.

Der Hinweis auf Hegel liegt also keineswegs auf der Hand. Im Gegenteil! Wir sehen, dass Mörike zu ernsthaftem Denken keine Lust und kein Geschick hatte. Aber wie liegen die Dinge nun? Sie werden von einer so leichtfertigen Beschäftigung mit Philosophie, wie sie hier zutage tritt, gewiss mit Unwillen Kenntnis nehmen. Eben da liegt aber der wesentliche Punkt. Wenn Sie mir das Wort erlauben wollen, so möchte ich sagen: Die Art, wie Sie an den fraglichen Vers herangehen, scheint mir für diesen Dichter zu scholastisch zu sein; Sie scheinen mir, ganz entgegen Ihren eigenen Überzeugungen, zu sehr auf Begriffen zu insistieren und das Schwebende, Gleitende, Scheue, Vorsichtige, oft auch das Schlaue und Schillernde einer dichterischen Sprache, wie sie Mörike ausgebildet hat, zu übersehen. Es mag sein, dass der alte Fuchs auch ein wenig an ‚lucet' dachte, das ihm, ähnlich wie das *ihm selbst* dialektisch noch näher lag als uns. Aber höchstens ‚auch ein wenig', spielerisch, versuchsweise. Feste Grenzen der Bedeutung gibt es in einer solchen Lyrik kaum; und das ganze Spectrum des Worts ‚scheinen', das Grimms Wörterbuch darlegt, mag mehr oder weniger mitschillern. Auf keinen Fall möchte ich aber auf das Potentielle der Aussage verzichten, auf das Unsichere, auf das Abrücken von der unbedingten Gewissheit, auf das ‚vielleicht', das in dem ‚videtur' liegt. Diese Bedeutung halte ich für dominant. In ihr kommt Mörikes besondere, von ihm selbst tief empfundene Lage, der Unterschied seiner Existenz von der eines Goethe (oder auch von der Sicherheit eines Hegel) unübertrefflich zum Ausdruck. Er, der Spätling, kann nur noch vermuten und als möglich bezeichnen; das Wesen ist ihm schon halb verhüllt. Wollen Sie diese kostbare, höchst individuelle Farbe des Dichters und des fraglichen Verses aufopfern zugunsten eines Satzes, der nur noch eine nachträgliche Bilanz der Hegelschen Ästhetik wäre?

Es handelt sich also zwischen Ihnen und mir offenbar nicht um eine beliebige Meinungsverschiedenheit, sondern um einen wesentlichen Unterschied in der Auffassung dichterischer und philosophischer Sprache. Am stärksten empfinde ich das bei Ihrer Erklärung, der Nachdruck liege auf *ist*. Das scheint mir schlechterdings unmöglich. Der Nachdruck liegt auf *schön, selig* und *selbst*. Wenn Sie dagegen bei Hölderlins Vers

Des gemeinsamen Geistes Gedanken sind,
Still endend in der Seele des Dichters...

erklären, auf *sind* liege ein Nachdruck und diese Erklärung durch den Hinweis auf das bei Hellingrath übersehene Komma stützen, so stimme ich Ihnen zu – aus rhythmischen und sachlichen Gründen. Dieses Detail Ihrer Interpretation der Feiertagshymne war mir immer besonders wertvoll. Hölderlins Sprache ist aber gewiss viel philosophischer als die Mörikes. Hölderlin war auch ein Denker, Mörike nicht.

Würden Sie mir erlauben, unseren Briefwechsel, soweit er sich auf Mörikes Vers bezieht, im Trivium zu veröffentlichen? Ich glaube, dass er geeignet wäre, auch weitere Kreise zu erneutem Nachdenken über die Schwierigkeiten der Interpretation zu veranlassen. Besonders dankbar wäre ich Ihnen, wenn Sie noch etwas Abschliessendes dazu setzen wollten. Denn es geht mir keineswegs darum, das letzte Wort zu haben – am wenigsten Ihnen gegenüber.»

In einem Brief aus Todtnauberg vom 28. Dezember 1950, der nun ausschliesslich dem fraglichen Vers gewidmet war, antwortete Martin Heidegger:

«Lieber Herr Staiger!

Ich danke Ihnen für den Brief. Er macht Ihren Vortrag durchsichtiger; er belehrt mich über Wesentliches, die Grundstimmung des Gedichtes, überzeugt mich aber nicht im Entscheidenden, in Ihrer Deutung des *scheint* als videtur. Doch dies ermuntert uns zum Versuch, noch eine höhere Deutlichkeit in die Sache und unsere Auffassungen in einen Einklang zu bringen.

Dem zu dienen, muss ich doch ausführlicher antworten. So darf ich denn auch nicht das Schlusswort haben, ganz abgesehen davon, dass dieses nach gutem Brauch Ihnen zusteht. Ihr letztes Wort wird auch nach Ihrer Meinung, wie immer im besten solcher Fälle, gerade nur ein erstes bleiben; denn anderes steht auf dem Spiel als diese vereinzelte Erläuterung eines Verses. Jenes andere entscheidet vielleicht bald, vielleicht

in ferner Zeit, aber gewiss zuerst und sogar allein das Verhältnis der Sprache zu uns, den Sterblichen.

Mein Hinweis auf Hegel sollte nur die Atmosphäre kennzeichnen, worin das Wort scheinen verlautet, wenn es von Mörike im Zusammenhang mit dem Schönen gebraucht wird. Keineswegs aber wollte ich mit der Anführung von Stellen aus Hegels Vorlesungen über die Ästhetik beweisen, dass die philosophischen Begriffe des Schönen und des Scheinens als Ursachen den poetischen Gebrauch dieser Begriffswörter als Wirkung im Gedicht Mörikes zur Folge gehabt hätten, und zwar auf dem Wege über eine ursächliche Vermittlung dieses Wirkungszusammenhangs zwischen Hegel und Mörike durch Fr. Th. Vischer.

Wenn Sie jetzt zeigen, dass Mörike sich um Hegels Philosophie kaum bekümmert und mit Vischers Ästhetik sich nur flüchtig beschäftigt hat, so wird dadurch weder mein Hinweis auf Hegel zunichte gemacht, noch lasse ich mich bewegen, über Mörikes ‚so leichtfertige Beschäftigung mit Philosophie' unwillig zu werden. Dieses nicht, weil ich dafür halte, dass, wer Dichter ist, mit Philosophie sich nicht zu beschäftigen braucht, dass ein Dichter freilich um so dichtender wird, je denkender er ist.

Jenes nicht, weil durch die damalige Herrschaft der Hegelschen Philosophie und seiner Schule die Bedeutung von ‚scheinen' im Sinne von ‚leuchtendes sich zeigen des Anwesenden' in der Luft lag und es nicht nötig war, dass jeder, der dieses Wort in seinem alten Sinne noch und wieder verstand, sich mit Hegels Werken oder mit Vischers Büchern beschäftigte. In der Sache aber gibt es auch kein recht gedachtes ‚scheinen' im Sinne von ‚nur so aussehen als ob . . .', ohne den zugrundeliegenden Bereich des Scheinens im Sinne von sich offenbarendes Entbergen eines Anwesenden. Das griechische φαίνεσθαι sagt beides. Dabei spricht das φαίνεται in der Bedeutung von ‚es scheint nur so' immer noch anders als das römische videtur, das vom Betrachter her spricht. So meine ich denn nicht ‚scholastisch', Mörike habe schulmässig die Hegelsche Philosophie ins Poetische übersetzt, sondern ich möchte nur darauf hindeuten, dass die ursprüngliche Bedeutung von ‚scheinen' und ‚Schein' denjenigen Bereich offen

hält, worin sich die Mannigfaltigkeit der Bedeutungen von Schein, scheinen, Erscheinung, blosse Erscheinung und nur Schein frei, obzwar nicht beliebig, entfaltet, aber auch verwickelt.

So beweist denn auch die von Ihnen aus Vischers Ästhetik § 13 angeführte Stelle keinen Gegensatz zu Hegel. Auch dieser spricht im Umkreis der von mir zitierten Stellen (S. 132, 148, 149) von der Erscheinung und vom Schein im Sinne des bloss Scheinens. In Hegels Begriff des Schönen und des Scheinens des schönen Gegenstandes versammelt sich eine streng gebaute Vielfalt von Schein, Erscheinung und blossem Schein. Aber der Schein, dass z. B. ein als Kunstgebilde nur gemalter Baum kein wirklicher Baum ist und gleichwohl als dieser scheinbare Baum gerade die Wirklichkeit des Baumes selbst zeigt, gehört notwendig zum Wesen jedes Kunstwerks, und zwar zu dessen eigentlichem Scheinen als dem Sich-an-ihm-selbst-zeigen. Diesen zum eigentlichen Scheinen gehörigen Schein des anscheinend Wirklichen, der Wirklichkeit erscheinen lässt, meinen Hegel und Vischer. Ein anderes dagegen ist der Anschein, den Sie im ‚scheint es' (videtur) bei Mörike vermuten. Dieser Anschein entspringt der Ansicht, die der Epigone Mörike nach Ihrer Auffassung sich über Wesen und Geltung der Kunst gebildet hat, wogegen jener Anschein zum Aussehen gehört, worin das Kunstwerk wesenhaft steht. Zufolge Ihrer Deutung müsste also nach der Ansicht Mörikes auch das eigentliche Scheinen, das Sich-zeigen des Kunstwerkes, ein blosser Schein sein, insofern das Kunstgebild zwar als selig erscheint, es aber nicht ist. Gesetzt, Ihre Auslegung des *scheint* bestünde zurecht, dann dürften Sie keinesfalls für das Vorliegen dieses Scheins die Sätze Vischers als Beleg anführen und dies gar noch in einem vermeintlichen Gegensatz zu Hegel.

Wozu aber dann diese weitläufigen Erörterungen über Hegels und Vischers Ästhetik, wenn die literarischen Zeugnisse aus ihren Schriften nie das Gewicht eines Beweises haben können, der einen influxus physicus der philosophischen Begriffe vom Schönen in das poetische Gebilde eines Dichters nachweist? Die Erörterungen möchten gleichsam als hermeneutisches Vorspiel deutlich machen, dass es schon einer grossen Sorgfalt bedarf, um sich auch nur in den Wesensverhältnissen

des eigentlichen und uneigentlichen Scheinens, des Erscheinens und des blossen Scheines im Sinn des schwankenden Meinens zurechtzufinden und die entsprechenden Wortbedeutungen klar und sicher zu gebrauchen. Die vorausgehenden Bemerkungen bleiben weit davon entfernt, auch nur das Grundgefüge dessen hinreichend klar darzustellen, was Hegel unter den Namen der absoluten Idee und des Ideals denkt. Aber das Atmosphärische des so Gedachten strahlte trotz aller Gegnerschaft zu Hegel auf die gesamte Kunstbetrachtung des neunzehnten Jahrhunderts aus, freilich unter ständigem Sinken des Niveaus der Denkhorizonte und der Begrifflichkeit.

Wie jedoch das *scheint* im letzten Vers des Mörike-Gedichtes zu verstehen ist, das lässt sich nur aus dem Gedicht selbst entscheiden. Das Gedicht selbst aber verbleibt in der Atmosphäre des Sprachgeistes seines Zeitalters und schwingt in einer Grundstimmung, wenn anders es selber *ein Kunstgebild der echten Art* ist.

Durch Ihren Brief bin ich auf Wesentliches aufmerksamer und dafür nachdenklicher geworden: auf die Art der Grundstimmung, die aus dem Gedicht spricht. Ich gehe wohl mit Ihnen einig, wenn ich diese Stimmung die zurückblickende Wehmut nenne. Was sagt das Gedicht selbst?

Leider habe ich nicht mehr hinreichend gegenwärtig, was Sie in Ihrem Vortrag zum Gedicht im ganzen und einzelnen sagten. Aber ich glaube mich nicht zu täuschen, wenn ich vermerke, dass Sie eine genauere Kennzeichnung des Gedichtes hinsichtlich seines Baues unterliessen, zumal Ihnen, wie Sie später schreiben, ‚an diesem Abend allerdings der methodische Teil wichtiger (war) als das Beispiel'.

Die zehn Verse des Gedichtes gliedern sich so: Die Verse 1–3 sagen, dass die schöne Lampe *noch unverrückt* anwest und w i e sie anwest, nämlich ‚schmückend' *die Decke des nun fast vergessnen Lustgemachs.* Die so durch die schöne Lampe geschmückte Decke überstrahlt aus dem Glanz dieses Schmuckes den Raum. Die schöne Lampe lichtet, auch ohne zu brennen, das Gemach. Sie räumt diesem Raum sein Wesen (verbal) ein, das ‚nun fast vergessen ist'. Dies sagt: Das Gelichtete erscheint als schon gewesen im Licht der schönen Lampe.

Die Verse 4–6 lassen das Aussehen, das Was, der schönen

Lampe erscheinen, die in ihrem schmückenden Anwesen noch unverrückt geblieben. Das Golden-Grüne des Efeukranzes zeigt in das glühend-wachstümliche Dionysische. Der Ringelreihen der Kinderschar verstrahlt den Glanz des Lustgemachs. Das Erscheinen der Kinderschar an der schönen Lampe fasse ich nicht wie Sie psychologisch-biographisch als Zeichen der Erinnerung an die vergangene Kindheit des Dichters. Efeukranz und Kinderschar gehören zum Kunstgebilde der schönen Lampe, insofern diese die Welt des Lustgemachs lichtend einräumt.

Die Verse 7 und 8 bringen das Ganze der voraufgehenden Verse (1–6) zur Sprache. Sie zeigen das in sich einige Anwesen der schönen Lampe als reizendes und als ernstes (als entzückendes und als entrückendes), beides jedoch nicht in der blossen Summe. Reiz und Ernst des Anwesens spielen sanft ineinander und umspielen *die ganze Form.* Das Wort Form bedeutet hier nicht die Hülle für einen Inhalt, sondern meint forma als μορφή: Die Gestalt des Aussehenden. *Die ganze Form:* das ist das in das Erscheinen seines vollen Aussehens gestellte Anwesende: die noch unverrückte schöne Lampe, deren Anwesen und Aussehen durch die zweimal drei Verse (1–6) ins Gedicht verwahrt wird.

Das Kunstgebilde der schönen Lampe ist durch die Verse 1–8 so schön und damit gemäss in das Gedicht eingegangen, dass sogar erst das Gesprochene dieses Gedichtes die schöne Lampe in ihrer Schönheit zum Leuchten bringt. Das Gedicht zündet zwar nicht die Lampe an, aber es entzündet die schöne Lampe. Weshalb endet das Gedicht *Auf eine Lampe* nun nicht mit dem achten Vers? Weil so das Zu-dichtende noch nicht rund und rein zur Sprache kommt. Zwar ist die schöne Lampe als Kunstgebilde ins Wort gelangt, aber noch nicht als *ein Kunstgebild der echten Art* genannt. Die echte Art der schönen Lampe, die Schönheit selbst, bleibt noch ungesprochen. Gegenüber den voraufgegangenen Versen ist noch Anderes zu sagen.

Darum folgt am Ende des achten Verses unmittelbar nach dem Wort *Form,* ohne dass dahinter ein Punkt stünde, ein Gedankenstrich. Der Strich nennt eine Differenz, diese scheidet zugleich und verbindet. Auf die Verse des ganzen Gedichtes

gesehen setzt der Strich die Verse 1–8 gegen die folgenden zwei Schlussverse 9 und 10 ab. Was der Strich so auseinander trägt, trägt er zugleich einander zu: die Verse 9 und 10 zu 1–8 im ganzen, zu 7 und 8 im besonderen. Der Zweizahl dieser entspricht diejenige der Schlussverse, weil jedesmal das Kunstgebilde im ganzen, aber nach einer verschiedenen Hinsicht genannt wird.

Der neunte Vers beginnt unmittelbar nach dem Gedankenstrich mit den Worten *ein Kunstgebild der echten Art.* So wird das Voraufgehende aufgenommen, aber zugleich in das Folgende verwiesen. Was folgt? Zunächst eine Frage: *Wer achtet sein?* Wer nimmt das Kunstgebilde in seiner echten Art, in seinem eigentlichen Wesen noch in die Acht? Die Frage lautet so, dass sie zur Antwort neigt: Niemand mehr, kaum einige, nur wenige. Die Frage ist traurig gestimmt. Wehmut spricht in dem Gedicht, dass das Kunstwerk in seinem Wesen den Menschen entgeht. Von dieser wehmütigen Stimmung kann jedoch der Dichter nur deshalb be-stimmt sein, weil er zu denen gehört, die noch den Sinn für das Wesen des Kunstwerkes bewahren. Darum kann ihn die Wehmut auch nicht niederdrücken. Er hält in ihr stand. Denn er weiss: die rechte Art eines Kunstgebildes, die Schönheit des Schönen, waltet nicht von Gnaden der Menschen, insofern sie das Kunstwerk achten oder nicht, ob sie, was schön ist, in ihren Genuss nehmen oder nicht. Das Schöne bleibt, was es ist, unabhängig davon, wie die Frage *Wer achtet sein?* beantwortet wird.

*Was aber schön ist, selig scheint es in ihm selbst:* Die Schönheit des Schönen ist das reine Erscheinen-lassen der *ganzen Form* in ihrem Wesen.

Wir dürfen über das *aber* im letzten Vers nicht zu eilig hinweglesen oder es gar völlig überhören.

Das *aber* nennt einen Gegensatz, der verbindet. Der Vers 10, in dem es steht, spricht gegen den Vers 9, der das Achten der Menschen auf das Kunstwerk nennt. Das *aber* spricht gegen das entscheidende Gewicht dieses Achtens, insofern das Schöne niemals erst durch solches Dafürhalten das Schöne wird.

Das *aber* spricht jedoch in dieser Weise nur, weil es zugleich im Rhythmus des Verses nicht lediglich das unmittelbar folgende *schön* hervorhebt, sondern dem Sinne nach auch das

*ist* mitbetonen muss. Das *ist* hat hier nicht die abgeschliffene Bedeutung der Copula, die wir oft genug gedankenlos in Rede und Schrift verwenden. Das *ist* nennt das ‚in-sich-schön-sein' zum Unterschied gegen das ‚bloss als schön vorgestellt werden' durch ein Achten auf das Schöne. Das *ist* hat hier die Bedeutung von ‚west': was in der Weise des Schönen west ... So muss ich denn an der Betonung des *ist* festhalten, bin jedoch weit entfernt davon, den Ton dieses *ist* mit demjenigen des *sind* gleichzusetzen, das Sie aus dem Vers Hölderlins erwähnen. Dieses *sind* bedeutet nicht ‚wesen', sondern ‚existieren' im metaphysischen Sinne von existentia.

Was aber als ein Schönes west, was kann es anderes als schmückend-lichtend eine Welt in ihrem Wesen (verbal) erscheinen lassen? Dies vermag das Schöne nur, insofern es in ihm selbst leuchtend lichtet, d. h.: scheint. Weil das *scheint* dies bedeutet und das *in ihm selbst* zu ihm gehört, schwingt das Gedicht mit diesen letzten Worten zurück in die ersten: *Noch unverrückt, o schöne Lampe* ...

Mit dem letzten Wort des letzten Verses, der mit dem vorletzten in eins zusammengehört, rundet sich erst *die ganze Form,* jetzt nicht die der schönen Lampe, sondern die des Gedichtes *Auf eine Lampe.*

Jedesmal, wenn ich versuche, Ihnen ganz entgegenzukommen und das *scheint es* als videtur zu hören, stolpere ich im Rhythmus des Verses und muss dort, wo das Gedicht sich rundend ausklingt, gleichsam um Ecken herum denken. Die Bedeutung des Scheinens im *scheint* weist nicht in die Richtung von Phantom, sondern in diejenige von Epiphanie. Das Kunstgebilde echter Art ist selbst die Epiphanie der von ihm gelichteten und in ihm gewahrten Welt.

Wenn wir von einem ‚letzten Raffinement' mit Bezug auf dieses Gedicht Mörikes sprechen dürften, dann höchstens im Hinblick darauf, dass dieses selbe Gedicht, das die Wesensart eines Kunstgebildes zur Sprache bringt, ein Gedicht *auf eine Lampe* ist. Dadurch hat nicht nur das Gegenständliche dieses Kunstgebildes, die Lampe, den Charakter des brennenden Leuchtens, sondern das Wesen des Kunstwerkes, die Schönheit der schönen Lampe, leuchtet in der Weise des lichtenden Scheinens. Die schon erloschene Lampe leuchtet noch, indem sie

als schöne Lampe lichtet: sich zeigend (scheinend) ihre Welt (das Lustgemach) zum Scheinen bringt.

Ist das ‚Raffinement'? Ist es nicht eher ein Geschenk des unscheinbar Einfachen an den Dichter, der mit diesem Gedicht als ein Später in die Nähe des früh Gewesenen der abendländischen Kunst gelangt?

Ihr Vorgefühl findet die Stimmung der Wehmut im Gedicht Mörikes. Ich folge Ihrem Vorgefühl. Doch die Frage bleibt: was wird von der Wehmut be-stimmt? Nicht die echte Art des Kunstgebildes, insofern sein wesenhaftes Scheinen zu einem blossen Anschein herabgestimmt wird. Die Stimmung der Wehmut trifft das Kunstgebilde insofern, als es die seinem Wesen gemässe Achtung der Menschen nicht mehr um sich hat. Das Kunstwerk vermag dieses Haben weder jemals für sich zu erzwingen, noch auf immer ungeschmälert für sich zu retten. Vielleicht hat der Dichter in dieses zum Wesen des Kunstwerkes gehörende Unvermögen (in dieses ‚Wehe') einen Blick geworfen, so dass von diesem Weh her sein Gemüt wehmütig gestimmt bleibt. Er hat als Epigone offenbar mehr gesehen als die Vorgänger und schwerer daran getragen.

Mörikes Gedicht braucht unser umwegiges Nachdenken unmittelbar nicht, um das zu bleiben, was es ist. Wohl dagegen bedürfen w i r dieses Denkens, nicht nur und nicht zuerst um Gedichte lesen zu können, sondern um überhaupt noch einmal lesen zu lernen.

Lesen aber, was ist es anderes als sammeln: sich versammeln in der Sammlung auf das Ungesprochene im Gesprochenen?

Ich grüsse Sie herzlich, Ihr

*Martin Heidegger.*»

Darauf antwortete ich am 6. Januar 1951:

«Hochverehrter Herr Heidegger!

Für Ihren ausserordentlichen Brief hätte ich eigentlich nur noch zu danken, wenn nicht ein Missverständnis darin zum Ausdruck käme, das mich nun doch bestimmt, von dem mir so freundlich zugestandenen Recht des Schlussworts Gebrauch

zu machen. Ich habe nämlich weder in meinem Vortrag über die *Kunst der Interpretation* noch in dem Brief an Sie das *scheint* jemals im Sinne von ‚es sieht so aus, aber ist nicht so' aufgefasst. Ich habe nie erklärt, das ‚Scheinen' weise in die Richtung von ‚Phantom'. Sondern ich habe dort wie hier die letzten Verse so gedeutet: ‚Das Kunstgebilde wird kaum mehr beachtet. *Aber* (auch ich habe dieses Wort keineswegs überhört!) was kann ihm das anhaben? Es scheint in sich selber selig zu sein und unser gar nicht zu bedürfen. Es scheint! Vermutlich ist es so. Ganz sicher wissen wir das nicht. Denn wer sind wir armen Spätlinge, dass wir uns getrauen dürften, klipp und klar herauszusagen, wie es dem Schönen zumute ist?'

Mit dieser Erklärung glaube ich von Ihrer Interpretation, so wie sie sich jetzt verdeutlicht hat, nicht mehr allzuweit entfernt zu sein. Ganz einverstanden bin ich mit Ihrer Kennzeichnung des Baus des Gedichts. Ich hatte mich in meinem Vortrag ähnlich darüber geäussert. Wir geben ferner beide zu, dass das *scheint* in manchen Bedeutungen schillert. Sie legen den Nachdruck mehr auf ‚lucet' (dem Scheinen, dem Leuchten der Lampe zuliebe), ich nach wie vor mehr auf ‚videtur'. Damit beziehe ich nämlich auch den Dichter in jene Wehmut ein, die, wie wir beide überzeugt sind, als Stimmung das ganze Gedicht durchwaltet. Der Dichter ist von Wehmut bewegt, nicht nur, weil er weiss, dass das Kunstwerk in seinem Wesen den meisten entgeht, sondern weil auch er selbst sich nicht mehr sicher als Eingeweihter zu fühlen wagt. Diese seine persönliche Wehmut lässt sich aus dem *Maler Nolten* (dem letzten König von Orplid mit seinem verdämmernden Bewusstsein) und ungezählten Gedichten belegen. Und eben dieser Scheu und Trauer scheint mir eine so kategorische Aussage über das Schöne, wie sie nach Ihnen vorläge, zu widersprechen. Dennoch darf in Ihrem Sinn von Epiphanie die Rede sein, allerdings, würde ich meinen, von einer schon halb verschleierten Epiphanie.

Alles was uns noch trennt, ist wohl aus folgendem Unterschied zu verstehen: Sie lesen das Gedicht als Zeugnis d e s Dichterischen und d e s Schönen in seiner wandellosen Einfachheit. Ich lese es mehr als Zeugnis der besonderen, unwiderholbaren Art des Dichterischen und des Schönen, die in Mö-

rike um die Mitte des letzten Jahrhunderts wirklich geworden ist. An d e m Schönen, wie Sie es denken, hat Mörike Teil (im Sinn von μετέχει). Auch ich, als Historiker, muss das erkennen. Aber noch mehr muss mich die Frage beschäftigen, w i e er daran Teil hat, wie das Eine sich in seiner individuellen Erscheinung bricht.

Mehr brauche ich nicht hinzuzusetzen. Wohl aber möchte ich Ihnen von Herzen danken für Ihre gütige Bereitschaft, auf meine Fragen einzugehen, und für die Deutung des Gedichts, die Ihnen entlockt zu haben ich gern als mein Verdienst in Anspruch nehme. Und schliesslich möchte ich Sie meiner unwandelbaren Verehrung versichern als Ihr ergebener

*Emil Staiger.*»

# DIE UEBERWINDUNG DES BAROCK BEI PASCAL

*Von Theophil Spoerri.*

Angesichts der Jenseitsversteifungen des ausgehenden Mittelalters hatten die Menschen im ersten Fieber der Renaissance sich dem Diesseits mit unverbrauchter Leidenschaft und ausschliessender Liebe zugewandt. Sie glaubten, ungestört im Irdischen Fuss fassen und Haus halten zu können. Nach einem kurzen und traumhaften Aufblühen der Weltlichkeit fand aber — deutlich sichtbar bei Michelangelo — ein neuer Einbruch der jenseitigen Beunruhigung statt. Seither kämpfen ununterbrochen und in den seltsamsten Verkleidungen diesseitige Selbstverwirklichung und jenseitsgerichteter Selbstüberstieg miteinander.

Da wo dieser Kampf zwischen Himmel und Erde, zwischen «Geist» und «Sinnlichkeit» sich derart steigert, dass die Gegenkräfte ins Extreme ausarten, jegliche vermittelnde Einheit ausschliessend, da kann legitimerweise von barocker Geisteshaltung und Lebensgestaltung gesprochen werden.

Die in den objektiven Bindungen des Mittelalters jahrtausendlang zurückgestauten Kräfte des Ichs waren in den Ge-

burtswehen der Renaissance in Bewegung geraten. Die innere Dynamik des Lebens war ins Bewusstsein getreten und hatte das Gefühl der fliessenden Zeit geweckt. Diese neue Bewegtheit trat bei Petrarca wie auch später bei Montaigne als strömendes Existenzgefühl ohne metaphysischen Druck, darum auch ohne barocke Schwere in Erscheinung. Wo aber der Schatten des Jenseits auf das menschliche Leben fiel, da wurde die Veränderlichkeit zur schicksalshaften Unrast. Es entstand der barocke Vergänglichkeitstaumel, das Gefühl der Hinfälligkeit, des Verfallenseins alles irdischen Wesens.

Die transzendente Welt bekam aus dem Gegensatz zur zerfliessenden Subjektivität etwas Hartes und Feindliches als «Gegenüber eines starren selbsteigenen Geistes» zu «einer bewegten äusseren Sinnlichkeit», wie Emil Staiger sie in Gryphius verkörpert sieht: «Eisige Kälte, die Kälte des unbewegten abstrakten Geistes wird etwa vernehmlich im Tonfall der Verse, in jenen hartgehämmerten Alexandrinern, die richtig zu sprechen uns Heutigen schwer fällt. Was aber in diesen Versen gesagt wird, ist aufgeregteste Leidenschaft. Dem entspricht im Glauben des Dichters Gottes Ruhe im Gegensatz zum unruhvollen vergänglichen Leben, dem auch das barocke Gefühl des Körpers als einer fremden Masse von Fleisch, die nichts mit der Seele zu schaffen hat.» [1]

Das Tragische am Barock ist, dass die Welt nicht verwandelt wird. Die feudale Ständeordnung ist im prunkvollen Rahmen des Absolutismus erstarrt. Die Gegenreformation geht auf Abwehr des Neuen und Festigung des Autoritätsprinzips aus. Das Volk und der einzelne Bürger haben keinen Anteil mehr an der politisch-sozialen Gestaltung der Nation. Nur an den Rändern Europas, in England und Holland, entstehen neue Formen des Zusammenlebens. Bei aller dekorativen Monumentalität und rauschhaft-bewegtem Lebensstil hinterlässt der Barock ein bitteres Nachgefühl von Erstarrung und Leere. Ein inneres Zeichen dieser Ohnmacht ist die Ekstase, der die barocken Menschen in ihren gesteigerten Momenten verfallen. Die äussere Entsprechung dazu ist die barocke Formgestaltung: die «Entgrenzung»; die verschwimmenden Umrisse, die alle konstruktiven Gerippe der Gewölbe verhüllenden Wolken; die

---

[1] *Versuch über den Begriff des Schönen. Trivium* 1945, S. 193.

flatternden, aufgewühlten Gewänder. Berninis Heilige Therese in Rom ist der in zuckenden Marmor gebannte Ausdruck dieser Form und Geist auflösenden Verzückung.

Im französischen Barockdrama zeichnet sich besonders deutlich die Situation des Menschen ab. «Der Held ... ist allein mit seinem Schicksal im leeren Raum.» Zwischen zwei Menschen kommt es zu keiner wirklichen Begegnung; «keine Verwandlung des einen am andern» findet statt. «Sie stehen nebeneinander und treten kaum in andere Beziehung, als dass sie sich den vom Schicksal ausgehenden Stoss übertragen. Das heisst für die äussere Form: die Personen sprechen sich einzeln aus in Monologen, oft ohne sich überhaupt auf dem Schauplatz zu treffen ... Es gibt keinen Ausweg, da die echte Begegnung und die Bereitschaft zur Verwandlung fehlt; jeder wahrt sein Selbst, im Triumph oder Untergang, und vom einen zum andern gibt es nur Angst und Gewalt».[1]

Neuerdings wurde Pascal mit einem gewaltigen wissenschaftlichen und stilkritischen Aufwand als Vertreter des Barock dargestellt.[2] Die Frage ist wichtig sowohl in bezug auf die Klärung des Begriffs «Barock» als auch in bezug auf die Deutung Pascals.

«Überwindung des Barock» bedeutet, dass Pascal den barokken Lebensraum vorfindet und sich mit ihm auseinandersetzt.

---

[1] Julius Rütsch, *Die Gestalt des Helden im französischen Barockdrama. Trivium* 1947, S. 40. — Siehe auch Marcel Raymond, *Du Baroquisme et de la Littérature en France aux XVIme et XVIIme siècles. Cahier du Collège philosophique.* Paris 1948. — *Propositions sur le baroque et la Littérature française. Revue des Sciences humaines.* Juillet-Décembre 1949. Helmut Hatzfeld, *A Survey of the Recent Baroque Theories. Boletin del Instituto Caro y Cuervo* 1948. No. 3. — *A Clarification of the Baroque Problem. Comparative Literature* 1949.

[2] Sister Mary Julie Maggioni, *The Pensées of Pascal — A Study in Baroque Style.* The Catholic University of America Press, Washington, D. C. 1950. Die Dissertation ist eine Fundgrube stilkritischer Beobachtungen über Pascals *Pensées.* Die eigentliche Behandlung des Themas leidet unter dem Umstand, dass einerseits die Definition des Barock zu allgemein gehalten ist (= Unifying Disunity — Einigung des Gegensätzlichen, mit Heranziehung Wölfflinscher Grundbegriffe), anderseits, dass die angeführten Stilmerkmale (Antinomie, Asymmetrie, Paradox, Metapher, Klangbilder usw.) nicht einer differenzierten Analyse unterzogen wurden, so dass barocke Merkmale mit andern in einer Reihe erscheinen. Immerhin ist die Feststellung wertvoll, dass Pascals Vision aus einem Untergrund von barocker Gestimmtheit emporsteigt; sie wird durch eine reiche Sammlung von Beispielen illustriert.

Es ist nicht zu bestreiten, dass in den *Pensées* barocke Elemente vorkommen. Ein grossartiges Barockgemälde ist das Fragment von den Feuerströmen (fr. 458). Auch das Paradox als stilistisches Merkmal hat oft bei Pascal eine barocke Spannung.[1]

Je tiefer aber das barocke Wesen in Pascal wurzelt, um so grösser muss die Kraft gewesen sein, die aus der Gegensätzlichkeit ein begegnendes Entgegenkommen, eine «Verwandlung des einen am andern» hervorbrachte.

Diese verwandelnde Kraft bekommt aus der besonderen historischen Situation einen ungewöhnlich starken Auftrieb. Pascal und alle grossen Männer von Port-Royal — die Arnauld, Le Maître, Saint-Marthe, Nicole, Domat — gehörten zu den in den privilegierten Stand erhobenen hohen Magistraten des aufsteigenden Bürgertums, auf die sich die Monarchie stützte, um ein Gegengewicht gegen den feudalen Adel zu bekommen. Ohne zur obersten Schicht zu gehören, ragten sie in diese hinein. Sie waren sich aber ihrer Herkunft bewusst und verbanden mit der höheren geistigen Freiheit den nüchternen Sinn für die Realitäten des wirtschaftlichen Lebens. Port-Royal bildete innerhalb dieses aristokratischen Bürgertums eine Enklave für sich, da es auf Grund seiner radikalen Religiosität eine Freiheit des Gewissens beanspruchte, die sowohl die königliche als die päpstliche Autorität in Frage stellte. Kein Wunder, dass die Geschichte Port-Royals von Anfang bis Ende ein ununterbrochener Kampf war, der das ganze 17. Jahrhundert

---

[1] Hugo Friedrich, *Pascals Paradox, Das Sprachbild einer Denkform.* Zeitschr. f. roman. Philologie 1936, S. 322—370. Friedrich zeigt, wie beim Fragment über die zwei Unendlichen wir hin und her irren, Ausweg suchend. «Da aber keines der Gegensatzglieder schwindet und dem andern Platz macht, ist unser Suchen ausweglos. Diese Ausweglosigkeit der Gegensätze verbietet eine Ruheformel, ein kategorisches Urteil, und sie kann allein im Paradox ausgedrückt werden. Sprachlich gesehen: in dem Satz ‚C'est ce qui nous rend incapables de savoir certainement et d'ignorer absolument', hängt alles an der Kopula *et* mit der die für das Paradox entscheidende Vereinigung des Unvereinbaren und der Gleichzeitigkeit ausgedrückt ist.» Friedrich ist sich aber wohl bewusst, dass damit nur die eine Hemisphäre der Pascalschen Welt beleuchtet ist, und das Zitat, das Sister Mary Julie Maggioni als «the expression-form *par excellence* of the Baroque spirit» betrachtet, ist der genaue Hinweis auf die Überwindung des Barock: «Aber man darf nicht etwa die moralische Essenz des Paradox — Verzweiflung, Zerknirschung, Angst, Demut, Hoffnung — allein zurückbehalten und den mos geometricus als zeitgebundene Nebensächlichkeit abstreifen».

durchzog bis zur endgültigen Vernichtung, die in der von Ludwig XIV. befohlenen Schleifung des Klosters 1710 ihren drastischen Abschluss fand.

In diese Klasse und in diesen Kampf trat Blaise Pascal durch Geburt und Neigung ein. Was ihn bei aller wissenschaftlichen Genialität auszeichnet, ist sein Hang zur Realisierung. Als Zwanzigjähriger erfand er die erste Rechenmaschine, kurz vor seinem Tode begründete er die erste Omnibus-Einrichtung in Paris. Der unaufhaltsame Drang zur Verwirklichung zeigt sich auch als der Grundzug seines Lebens in seiner politischen und religiösen Haltung. Nichts bleibt hier übrig von der dekorativ-pompösen Distanzierung des Barock, nichts von der Beugung unter die Autorität des Staates und der Kirche. Pascal hat sich im Kampf um die Freiheit des Gewissens weit tiefer als seine Freunde von Port-Royal ins Praktisch-Irdische verstrickt. Zugleich aber hat er eine eigentümliche Gelöstheit mitten im Kampf. Ein Jahr vor seinem Tod richtet er an seine Gefährten einen Brief, in dem er sich deutlich absetzt von ihrem fanatisch-pathetischen Heroismus, der dann allzufrüh in Nachgiebigkeit unter den äusseren Zwang umschlug. Man handelt, ruft ihnen Pascal zu, als ob man den Auftrag habe, die Wahrheit triumphieren zu lassen, während wir in Wirklichkeit nur die Aufgabe haben, für sie zu kämpfen. Es sei immer zu befürchten, dass uns nicht Gott, sondern geheime Selbstsucht bestimme, und die Selbstprüfung gebe durchaus kein sicheres Ergebnis; sie betrügt uns oft. Weit sicherer als die Prüfung unserer inneren Motive sei die Prüfung unseres äusseren Verhaltens. Wenn wir die äusseren Widerstände geduldig ertragen, so bedeute dies, dass in unserer Seele Übereinstimmung herrsche zwischen dem, der unseren Kampfwillen veranlasst, und dem, der den Widerstand dagegen zulässt, und da kein Zweifel darüber bestehen kann, dass es Gott ist, der den Widerstand zulässt, so dürfe man demütig hoffen, dass er es sei, der den Kampfwillen veranlasst.[1] Wie weit dieser unbarocke Kampfwille Pascals im konkreten Handeln ging, zeigt sich darin, dass er gegen die Kollektivweisung seiner jansenistischen Freunde das Unterwerfungsformular nicht unterzeich-

[1] Siehe Erich Auerbach, *Der Triumph des Bösen.* Versuch über Pascals politische Theorie. *Archiv für Philosophie.* Istanbul 1946.

nete und für sich den Satz schrieb: «Si mes lettres sont condamnées à Rome, ce que j'y condamne est condamné dans le ciel: *Ad tuum, Domine Jesu, tribunal appello*» (fr. 920).

Es gehört zur Aktualisierungstendenz Pascals, dass er seine letzte Kraft mitten in Schmerzen und Verfolgungen dem Plan einer Apologie des Christentums widmete; es ist aber eine bedeutsame Fügung, dass er infolge seiner Schwäche und Krankheit das Werk nicht ausführen konnte, sondern bei seinem Tode nur die Baumaterialien zurückliess: einige mit Faden zusammengenähte Bündel Papiere, Zettel verschiedener Grösse, auf die er in lichten Momenten die Gedanken hingeworfen hatte, die er in den grösseren Zusammenhang hineinzuweben gedachte. So sind seine Einfälle in ihrem ersten Aufleuchten, andere allerdings in weiterer Verarbeitung erhalten. Wir sehen die Gedanken im Fluss ihres Entstehens, gleichsam noch verbunden mit der schmerzhaft zuckenden Existenz; — nicht losgelöst, abstrahiert, kristallisiert, systematisiert, sondern noch bewegt von der Erschütterung des Hervorbrechens. Diese Bewegung ist noch spürbar in den Zuckungen der Sätze.[1]

Die scheinbare Zufälligkeit und Unverbundenheit der Fragmente bekommt für Pascal selber einen tieferen Sinn. «Ich werde hier meine Gedanken ohne Ordnung schreiben und in einer Verwirrung, die vielleicht nicht ohne Absicht ist: das ist die wahre Ordnung und die ständig meinen Gegenstand durch die Unordnung selber kennzeichnen wird. Ich würde ihm zu grosse Ehre antun, wenn ich ihn der Ordnung gemäss behandelte, da ich doch gerade zeigen will, dass er ihrer unfähig ist» (fr. 373). Den gleichen Gedanken äussert er in positiver Weise: «Das Herz hat seine Ordnung; der Geist hat die seinige, die des Prinzips und der Demonstration; das Herz hat eine andere. Man beweist nicht, dass man geliebt werden soll, indem man ordnungsgemäss die Gründe der Liebe aufweist: das wäre lächerlich. Christus, Paulus haben die Ordnung der Liebe, nicht des Geistes; denn sie wollten entzünden, nicht belehren. Diese Ordnung besteht hauptsächlich in der Abschweifung auf jedem Punkt, den man auf sein Endziel bezieht, um immer nur dieses zu zeigen» (fr. 283).

---

[1] Siehe *Trivium*, Jan. 1945: *Glossen*.

Dem ekstatischen Denken des Barock völlig entgegengesetzt, ist, wie Pascal den «esprit géométrique» vom «esprit de finesse» unterscheidet. Er verleugnet das «geometrische Denken» nicht, sondern weist ihm seinen genauen Ort an, indem er es unterscheidet von einem weiteren Erkenntnisvermögen, das er auch «les yeux du cœur» nennt (fr. 793). Es ist ein umfassendes Erkennen, das nicht beschränkt ist auf die «principes nets et grossiers de géométrie». Seine Grundsätze sind nicht sichtbar im gewöhnlichen Sinn, «man spürt sie eher als dass man sie sieht». Das Wesentliche daran ist, dass sie ein Ganzes als ein Ganzes und nicht durch eine Kette von Schlüssen aufnehmen: «Il faut tout d'un coup voir la chose d'un seul regard, et non pas par progrès de raisonnement» (fr. 1). Bemerkenswert aber und für Pascals antibarocke Haltung kennzeichnend ist, dass er nicht die beiden gegensätzlichen Erkenntnisweisen gegeneinander ausspielt; sie gehören vielmehr zusammen. «Les esprits faux ne sont jamais ni fins ni géomètres».

Hier ist schon das Thema angetönt, das für Pascal entscheidend ist: der Gedanke der Totalität. Hier setzt die eigentliche Gedankenbewegung der Pensées ein. Es ist eine zugleich kühne und demütige Dialektik, die nur Pascal eigen ist: weder ein barockes Hängen über dem Abgrund zwischen den Gegensätzen noch ein triumphierender Dreischritt über These und Antithese zur Synthese. Die Synthese, das Ganze ist nie gegeben; sichtbar ist nur die Gespaltenheit, das Absurde, das Chimärenhafte der Existenz, und doch ist immer ein aktueller, wenn auch prekärer Schritt zum Ganzen hin möglich, und wäre es auch nur, dass man sich in seine Ferne vom Ganzen und in die Unmöglichkeit, es sich verfügbar zu machen, bescheide. «Comment se pourrait-il qu'une partie connût le tout? — Mais il aspirera peut-être à connaître au moins les parties avec lesquelles il a de la proportion? — Mais les parties du monde ont toutes un tel rapport et un tel enchaînement l'une avec l'autre, que je crois impossible de connaître l'une sans l'autre et sans le tout» (fr. 72).

Hier ist nun erst die Grundsituation des Menschen sichtbar geworden: diese Zwischenstellung zwischen Gegensätzen, aus der er nie herauskommen kann.

Hier wäre die grosse Gelegenheit gegeben, die Gegensätze auszumalen, ein düsteres Monumentalgemälde der irdischen Verlorenheit zu entwerfen und aus der Nichtigkeit der Welt den Salto-mortale ins Jenseits zu tun. Pascal gibt wohl zuweilen dieser barocken Neigung nach, aber sein Hauptanliegen ist, den Menschen so mit seiner Situation zu konfrontieren, dass er hier und jetzt das Mögliche und Notwendige tut. Gerade der Leitfaden der Totalität gibt Pascal die Möglichkeit zu zeigen, wie der Mensch ins Elend der Uneigentlichkeit geraten ist. Der Zug zur Ganzheit hat ihn dazu verführt, sich selber zum Ganzen zu machen. «Il faut tendre au général; et la pente vers soi est le commencement de tout désordre, en police, en économie, dans le corps particulier de l'homme» (fr. 477). Das ist das Erbübel: diese «pente vers soi». Dadurch verliert der Mensch den Zusammenhang mit dem Ganzen und zerstört die Gemeinschaft. «Le *moi* a deux qualités: il est injuste en soi, en ce qu'il se fait le centre de tout; il est incommode aux autres, en ce qu'il veut les asservir: car chaque *moi* est l'ennemi et voudrait être le tyran de tous les autres (fr. 455).

Von hier aus kann Pascal eine Beschreibung der menschlichen Misere geben, die den Charakter einer sauberen strukturellen Analyse hat und jeder blossen Pathetik aus dem Wege geht. Es ist klar, dass in dem Mass als der Mensch aus den realen Zusammenhängen herausfällt, die «Puissances trompeuses» über ihn Gewalt bekommen müssen. Da er sein Ziel aus den Augen verloren hat, jagt er scheinbaren Gütern nach und zwar so, dass er vor lauter Nachjagen nicht mehr zur Erkenntnis seines vergeblichen Tuns kommen kann. Alles wird zum «divertissement» im doppelten Sinn: Zerstreuung als Zeitvertreib und Verirrung (fr. 139 ff.). Und weil er sich selber zum Zentrum gemacht hat, stauen sich alle Kräfte in ihm selber und steigern im «Amour-propre» sein Ich so sehr, dass es alles Mass und alle Umsicht verliert (fr. 100 ff.). Der «esprit de finesse» selber verkehrt sich zur Imagination (fr. 82), und alles endet im Rasen zum Abgrund (fr. 183).

Die gleiche Verkehrung findet in der Gemeinschaft statt. Die äusseren Mächte haben wie in Dantes Hölle durch die Verkehrung des inneren Grundgesetzes die Oberhand gewonnen. Der Raum wird zum Masstab der Wahrheit und Gerechtigkeit.

«Un méridien décide de la vérité... Plaisante justice qu'une rivière borne! Vérité au deça des Pyrénées, erreur au delà» (fr. 294). Die Zahl regiert. Pourquoi suit-on la pluralité? est-ce à cause qu'ils ont plus de raison? non, mais plus de force» (fr. 301). Der Besitz entscheidet. «Il a quatre laquais, et je n'en ai qu'un: cela est visible; il n'y a qu'à compter; c'est à moi à céder...» (fr. 319).

Pascal kann diese kühle und genaue Diagnose der Selbstentfremdung geben, weil er immer die reine Struktur des Ganzen vor Augen hat.

Er sagt es ausdrücklich: der Mensch fühlt sich nur elend, weil er das Bewusstsein seiner verlornen Grösse hat. Er ist ein entthronter König. Ein zerfallenes Gemäuer weiss nichts von seinem Zerfall. Der Mensch ist nicht unglücklich, dass er nur eine Nase hat; ein Einäugiger aber weiss, dass es eine Katastrophe ist, nicht zwei Augen zu haben (fr. 397—409).

Man kann eine wirkliche Einsicht in die Unordnung der Welt nur haben, wenn man in sich ein Bild der Ordnung trägt. Das Scheitern misst sich immer an der Grösse des Entwurfs.

Die Grösse Pascals zeigt sich erst da, wo er sich von der Desintegration zur Integration wendet. Hier erweist er sich vollends als der Überwinder des Barock. Wenn im Barock die Gegenkräfte unheilbar auseinanderklaffen und dem Menschen nichts übrig bleibt, als dem Weltlauf zu verfallen oder sich in eine jenseitige Überwelt zu flüchten, so bleiben sie bei Pascal in ihrer ganzen Unvereinbarkeit bestehen, ohne aber den Bezug zu einem umfassenden Ganzen zu verlieren. Das ist die spezifische Pascalsche Denkform. Das Denken bleibt nicht im Paradox hängen. Die Spannung der Gegenkräfte setzt es um so kraftvoller in Bewegung. Der barocke Dualismus wird in einer aktuell geschehenden Dialektik aufgehoben. [1]

Nachdem das grosse Fragment 434 die furchtbare Gegensätzlichkeit des Menschen aufgedeckt hat — «Quelle chimère est-ce donc que l'homme? Quelle nouveauté, quel monstre, quel chaos, quel sujet de contradiction, quel prodige! Juge de toutes

---

[1] Siehe Th. Spoerri, *La Méthode dialectique dans les Pensées de Pascal. Suisse contemporaine*, Sept.-Octobre 1947. — Lucien Goldmann, *Pascal et la pensée dialectique. Empédocle*, Janvier 1950.

choses, imbécile ver de terre; dépositaire du vrai, cloaque d'incertitude et d'erreur: gloire et rebut de l'univers . . .» — kommt es zum Schluss: «Apprenez que l'homme passe infiniment l'homme.» Das ist die dialektische Grundbewegung: der Mensch transzendiert den Menschen. Die Kunst der Fuge besteht darin, dass man die Stimmen — den überstiegenen und den übersteigenden Menschen — kontrapunktiert, ohne einen billigen Akkord zu suchen oder hoffnungslos in der Dissonanz zu verweilen; wenn auch der Mensch in der Geschichte, solange sie noch im Fluss ist, nie den Einklang erreicht, so geht doch die Bewegung mit jedem aktuellen Tonschritt dem jeweiligen Orgelpunkt zu, und das genügt.

Überall sieht Pascal den Zusammenhang des Ganzen, aber immer in der Bewegung: «Le moindre mouvement importe à toute la nature; la mer entière change pour une pierre. Ainsi dans la grâce, la moindre action importe par ses suites à tout. Donc tout est important.» Hier wird auch deutlich, wie die «aktuelle» Vision Pascals die Sprache verwandelt: der verbale Charakter des «important», das adjektivisch verblasst war, wird durch das vorausgehende «importe» wieder geweckt; so entsteht ein neues, aktives Wort. Im selben Fragment wird aber das Räumliche unmittelbar ins Zeitliche übersetzt: «En chaque action, il faut regarder, outre l'action, notre état présent, passé, futur, et des autres à qui elle importe, et voir les liaisons de toutes ces choses. Et lors on sera bien retenu» (fr. 505). Auch das «retenu» wird mit neuem Inhalt erfüllt. Das Fragment begann mit der Feststellung, dass alles uns tödlich sein kann, sogar die Dinge, die uns dienen sollten wie die Mauern und Treppen — «si nous n'allons avec justesse.» Von da nimmt er den Anlauf zu «Le moindre mouvement . . .» Aber im «retenu» des Schlusses kommt die «justesse» des Anfangs wieder, nun in einem so weiten Zusammenhang, dass «retenu» nicht nur «zurückhaltend», sondern auch noch «gehalten, geborgen» bedeutet.

Das Prinzip der Totalität umfasst sowohl die Zeit als den Raum; es zielt auf Ordnung und Struktur im Raum, auf Verhalten und Entfaltung in der Zeit. Dank dieser Bewegung zum Ganzen hin kann Pascal ohne weiteres von der Physiognomik zur Textdeutung umschalten: «On ne peut faire une bonne

physiognomie qu'en accordant toutes nos contrariétés, et il ne suffit pas de suivre une suite de qualités accordantes sans accorder les contraires. Pour entendre le sens d'un auteur, il faut accorder tous les passages contraires ... Tout auteur a un sens auquel tous les passages contraires s'accordent, ou il n'a point de sens du tout (fr. 684).

Nirgends ist wohl die Wechselbeziehung von Wahrheit und Gemeinschaft genauer fugiert worden als in dem Fragment, das mitten in die Problematik der Glaubenskämpfe hineingreift: «Il y a donc un grand nombre de vérités, et de foi et de morale, qui semblent répugnantes (im ursprünglichen Sinn: wider einander kämpfend), et qui subsistent toutes dans un ordre admirable. La source de toutes les hérésies est l'exclusion de quelques-unes de ces vérités; et la source de toutes les objections que nous font les hérétiques est l'ignorance de quelques-unes de nos vérités. Et d'ordinaire il arrive que, ne pouvant concevoir le rapport de deux vérités opposées, et croyant que l'aveu de l'une enferme l'exclusion de l'autre, ils s'attachent à l'une, ils excluent l'autre, et pensent que nous, au contraire. Or l'exclusion est la cause de leur hérésie; et l'ignorance que nous tenons l'autre, cause leurs objections» (fr. 862). Wie Pascal im Konkreten seine dialektische Methode anwendet zeigt das Beispiel, das die zwei Lager, die heute noch die Welt spalten einigen könnte: «L'unité et la multitude: Erreur à exclure l'une des deux, comme font les papistes qui excluent la multitude, ou les huguenots qui excluent l'unité ... La multitude qui ne se réduit pas à l'unité est confusion. L'unité qui ne dépend pas de la multitude est tyrannie. Il n'y a presque plus que la France où il soit permis de dire que le Concile est au-dessus du Pape» (fr. 874, 871).

Wie wenig diese dialektische Methode eine gewaltsame Zurechtbiegung der Wirklichkeit, wie sehr sie einfach Menschen füreinander aufschliesst, zeigt das Fragment, das die goldene Regel für den geistigen Umgang mit dem Andersdenkenden gibt: «Quand on veut reprendre avec utilité, et montrer à un autre qu'il se trompe, il faut observer par quel côté il envisage la chose, car elle est vraie ordinairement de ce côté-là, et lui avouer cette vérité, mais lui découvrir le côté par où elle est fausse. Il se contente de cela (contente mit dem Doppelsinn

von zufriedenstellen und zufriedensein), car il voit qu'il ne se trompait pas, et qu'il manquait seulement à voir tous les côtés; or on ne se fâche pas de ne pas tout voir, mais on ne veut pas s'être trompé; et peut-être que cela vient de ce que naturellement l'homme ne peut tout voir, et de ce que naturellement il ne se peut tromper dans le côté qu'il envisage; comme les appréhensions des sens sont toujours vraies» (fr. 9).

Die Bewegung zu einem immer höheren, umfassenderen Standpunkt wird in dem Fragment illustriert, das sich auf die Frage bezieht, die in der Zeit des niedergehenden Feudalismus immer brennender wurde: Die Wertschätzung des Geburtadels. Pascal führt uns in einem aufsteigenden Zickzackweg – einem «renversement continuel du pour au contre» (fr. 328) – von der positiven Haltung des Volkes zur negativen der Halbschlauen («les demi-habiles») dann wieder zur anerkennenden Gegenposition der «habiles», wiederum, auf höherer Stufe, zum abschätzigen Urteil der «Dévots – qui ont plus de zèle que de science –» bis zum obersten positiven Standpunkt der «Chrétiens parfaits».

Das Paradigma dieser aufsteigenden Ausweitung, bei welcher aber jede höhere Stufe durch einen «qualitativen Sprung» und nicht durch eine kontinuierliche Höherentwicklung erreicht wird, ist das Fragment von den drei Reichen: «La distance infinie des corps aux esprits figure la distance infiniment plus infinie des esprits à la charité . . .» Jede Stufe hat ihre eigene Grösse und ihren eigenen Glanz: «La grandeur des gens d'esprits est invisible aux rois, aux riches, aux capitaines, *à tous ces gens de chair.* La grandeur de la sagesse, qui est nulle sinon de Dieu, est invisible aux charnels et aux gens d'esprit». Der Schluss betont noch einmal in unnachahmlicher Grösse die Verschiedenheit der drei Welten: «De tous les corps ensemble, on ne saurait en faire réussir une petite pensée: cela est impossible, et d'un autre ordre. De tous les corps et esprits, on n'en saurait tirer un mouvement de vraie charité, cela est impossible, et d'un autre ordre, surnaturel» (fr. 793).

Auf diesem Höhepunkt angelangt wird man sich wohl fragen müssen, woher denn der Mensch, wenn es ihm doch nicht möglich ist, vom Ganzen her die Welt zu betrachten, das Mass und den Antrieb zu solcher Ganzheitsbetrachtung nimmt. Die

Antwort ist wunderbar und einfach. Der Mensch selber ist in seiner Struktur auf Ganzheit hin angelegt. Aus seinem Sein und Verhalten, aus seinem leiblich-geistigen Wesen heraus ahnt er das Gefüge der objektiven Welt. Auf der Orgel seines eigenen Daseins lernt der Mensch die Akkorde spielen, die sich in aller atonalen Unverbundenheit doch zur kosmischen Toccata fügen. «On croit toucher des orgues ordinaires en touchant l'homme. Ce sont des orgues à la vérité, mais dont les tuyaux ne se suivent pas par degrés conjoints, — *bizarres, changeantes, variables.* Ceux qui ne savent toucher que les ordinaires ne feraient pas d'accords sur celles-là; car il faut savoir où sont les touches» (fr. 111, Tourneur 50).

Deutlich wird dieses Erkennen am Leitfaden der eigenen Struktur im Fragment, in dem Pascal von den Geschmacksurteilen spricht; aber schon an der Aufzählung, die er in phantastischer, aber wohlüberlegter Ausführlichkeit gibt, lässt sich spüren, dass er hier im Keime eine allgemeine Strukturlehre widergibt:

«Il y a un certain modèle d'agrément et de beauté qui consiste en un certain rapport entre notre nature, faible ou forte, telle qu'elle est, et la chose qui nous plaît.

Tout ce qui est formé sur ce modèle nous agrée: soit maison, chanson, discours, vers, prose, femme, oiseaux, rivières, arbres, chambres, habits, etc. . . .

Et, comme il y a un rapport parfait entre une chanson et une maison qui sont faites sur le bon modèle . . . il y a de même un rapport parfait entre les choses faites sur le mauvais modèle . . . Chaque mauvais sonnet, par exemple, sur quelque faux modèle qu'il soit fait, ressemble parfaitement à une femme vêtue sur ce modèle . . . Qui s'imaginera une femme sur ce modèle-là, qui consiste à dire de petites choses avec de grands mots, verra une jolie damoiselle toute pleine de miroirs et de chaînes, dont il rira, parce qu'on sait mieux en quoi consiste l'agrément d'une femme que l'agrément des vers» (fr. 32, 33).

Dass Pascal ein umfassendes strukturelles Erkennen im Auge hat, sieht man am Fragment über die Symmetrie: «fondée aussi sur la figure de l'homme, d'où il arrive qu'on ne veut la symétrie qu'en largeur, non en hauteur ni profondeur» (fr. 28).

Ebenfalls an der Struktur des Menschen liest Pascal die tra-

gische Verkehrung der Geschichte und die Möglichkeit des Wiederaufbaus ab. «Le membre séparé, ne voyant plus le corps auquel il appartient, n'a plus qu'un être périssant et mourant. Cependant il croit être un tout, et ne se voyant point de corps dont il dépende, il croit ne dépendre que de soi, et veut se faire centre et corps lui-même. Mais n'ayant point en soi de principe de vie, il ne fait que s'égarer, et s'étonne dans l'incertitude de son être» (fr. 483). Das Gegenbeispiel ist Abraham: «Abraham ne prit rien pour lui, mais seulement pour ses serviteurs; ainsi le juste ne prend rien pour soi du monde, ni des applaudissements du monde; mais seulement pour ses passions, desquelles il se sert comme maître, en disant à l'une: *Va,* et à l'autre: *Viens* . . . Ses passions ainsi dominées sont vertus . . . Il faut s'en servir comme d'esclaves, et, leur laissant leur aliment, empêcher que l'âme n'y en prenne; car quand les passions sont maîtresses, elles sont vices, et alors elles donnent à l'âme de leur aliment, et l'âme s'en nourrit et s'en empoisonne» (fr. 502).

Da der Mensch auf Ganzheit hin angelegt ist, nennt Pascal den Idealmenschen «l'homme universel». Im Gegensatz zum ständisch gebundenen Barockmenschen, der eine bestimmte Rolle im Welttheater zu spielen hat, ist der universelle Mensch Pascals nie auf eine Spezialität zu reduzieren. «Les gens universels ne veulent point d'enseigne . . . ils ne sont appelés ni poètes, ni géomètres, etc.; mais ils sont tout cela, et juges de tous ceux-là. On ne les devine point.» Das Bemerkenswerte aber ist, dass der universelle Mensch nur im Akt und in der konkreten Situation sich zu erkennen gibt. «Ils parleront de ce qu'on parlait *quand ils sont entrés.* On ne s'aperçoit point en eux d'une qualité plutôt que d'une autre, *hors de la nécessité de la mettre en usage:* mais alors on s'en souvient, car il est également de ce caractère qu'on ne dise point d'eux qu'ils parlent bien, *quand il n'est pas question du langage,* et qu'on dise d'eux qu'ils parlent bien, *quand il en est question.*» Pascal zeigt uns den Menschen im Handeln, wir sehen ihn auf die Bühne treten wie in einem Drama. «C'est donc une fausse louange qu'on donne à un homme quand on dit de lui, *lorsqu'il entre,* qu'il est fort habile en poésie; et c'est une mauvaise marque, quand on n'a pas recouru à un homme *quand il s'agit de juger quelques vers*» (fr. 34).

Von hier aus ist die Bedeutung zu verstehen, die Pascal der Geschichte gibt. Im allgemeinen übergeht der Leser diesen Teil der *Pensées,* und auch die wohlwollenden Kommentatoren sprechen von der bloss kompilatorischen Arbeit Pascals in diesem Gebiete. In Wirklichkeit gibt uns hier Pascal sein eigentliches Geheimnis preis.

Die Wirklichkeit, in welcher der Mensch am meisten Mensch und das Wirkliche am wirklichsten ist, ist die Wirklichkeit und die Menschlichkeit der Geschichte. Gerade in der Interpretation der Geschichte zeigt sich die ganze Genialität Pascals. Den Schlüssel zum Verständnis der Geschichte findet er in seiner Auffassung der *Figura.* [1]

Die Figuraltheorie ist die Übertragung der dialektischen Methode auf die Deutung der Geschichte.

Man kann die Geschichte in einer doppelten Perspektive sehen: in der Horizontale, als eine ununterbrochene Kette von Ursache und Wirkung, Aktion und Reaktion; in der Vertikale, als den ständigen Versuch der Völker und der Menschheit, die kausale Linie zu durchbrechen, um vom Ganzen her oder zum Ganzen hin eine umfassendere Gemeinschaft, ein totales Sein zu finden. In der einen Sicht hat ein Volk den Krieg verloren, weil das Kriegspotential seines Gegners stärker war als das seine. In der andern Sicht hat es sich selber zum Ganzen machen wollen und dabei den falschen Weg eingeschlagen. Seine Niederlage ist ein Exempel, eine Figur, wie der Turm von Babel. So wird alles Vergängliche der Geschichte zum Gleichnis.

Die dialektische Struktur der Figura zeigt sich darin, dass das Ereignis wirklich ist und doch über sich hinausweist. «Figure porte absence et présence, plaisir et déplaisir ... Un portrait porte absence et présence, plaisir et déplaisir. La réalité exclut absence et déplaisir» (fr. 677, 678). Darum kann man in der Figur hängen bleiben. Dann steckt man in der Horizontale der blossen Fakten. Man kann aber auch zur Figur hinausspringen wollen. Dann entschwebt man in der Vertikale der bloss geistigen Deutung. «Deux erreurs: 1° prendre tout

---

[1] E. Auerbach, *Mimesis.* Bern 1946. Besprechung in *Trivium* 1948. — Th. Spoerri, *Die Struktur des Danteschen Weltbildes.* Rektoratsrede, im Jahresbericht der Universität Zürich 1949.

littéralement; 2° prendre tout spirituellement» (fr. 648). Die Juden sind im Faktischen der Figur stecken geblieben. «Les Juifs ont tant aimé les choses figurantes, et les ont si bien attendues, qu'ils ont méconnu la réalité, quand elle est venue dans le temps» (fr. 670). Manchmal sieht es aus, als verfalle Pascal in den entgegengesetzten Fehler. Sogar die körperlichen Krankheiten im Evangelium sind für ihn blosse Figuren. «Les figures de l'Evangile pour l'état de l'âme malade sont des corps malades; mais parce qu'un corps ne peut être assez malade pour le bien exprimer, il en a fallu plusieurs. Ainsi il y a le sourd, le muet, l'aveugle, le paralytique, le Lazare mort, le possédé. Tout cela ensemble est dans l'âme malade» (fr. 648). Er geht einmal so weit, dass er «figure» mit «sottise» gleichsetzt. «Dès qu'une fois on a ouvert ce secret, il est impossible de ne pas le voir. Qu'on lise le vieil Testament en cette vue, et qu'on voie si les sacrifices étaient vrais, si la parenté d'Abraham était la vraie cause de l'amitié de Dieu, si la terre promise était le véritable lieu de repos? Non; donc c'étaient des figures... Tous ces sacrifices et cérémonies étaient donc figures ou sottises (fr. 680).

Wie ist es aber möglich, in der grossen Alternative des Figuralstils das Richtige zu treffen? Treibt Gott nicht sein Spiel mit den Menschen, wenn er, wie Pascal sagt, seine Geschichte in Figuren schreibt, «afin que ceux qui aimaient les choses figurantes s'y arrêtassent, et que ceux qui aimaient les figurées les y vissent?» Im gleichen Fragment gibt Pascal die Antwort:

«Tout ce qui ne va point à la charité est figure.

L'unique objet de l'Ecriture est la charité.

Tout ce qui ne va point à l'unique but en est figure. Car, puisqu'il n'y a qu'un but, tout ce qui n'y va point en mots propres est figuré» (fr. 670). «La charité n'est pas un précepte figuratif. Dire que Jésus-Christ, qui est venu ôter les figures pour mettre la vérité, ne serait venu que mettre la figure de la charité, pour ôter la réalité qui était auparavant, cela est horrible» (fr. 665).

Hier kommen alle Linien zusammen. Die Wirklichkeit ist nicht in der Figur, sie geschieht im Heraustreten aus der Figur: in der Begegnung von Mensch zu Mensch, von Mensch zu Gott.

Begegnung ist die höchste Form der Wirklichkeit. Sie findet statt im Konkreten der Existenz. Man hat sie nur im aktuellen Geschehen. Sie ist nur von Person zu Person möglich und nur da, wo der eine offen ist zum andern, wo er nicht über ihn verfügen will, wo er ihn als den andern annimmt. Die Begegnung ist die Aktualisierung der Transzendenz.

Wenn aber die höchste Form der menschlichen Wirklichkeit persönlich ist, dann kann die höchste Wirklichkeit, die den Menschen übersteigt, nicht weniger als persönlich sein. Der persönlichen Gegenwart antwortet persönliche Gegenwart.

Das ist die Grunderfahrung Pascals. Gott ist ihm in der Nacht vom 23. November 1654 persönlich begegnet. «Nicht der Gott der Philosophen und Gelehrten», sondern der geschichtliche «Gott Abrahams, Isaaks, Jakobs, der Gott des Jesus-Christus».

In dem «Memorial», das in sein Kleid eingenäht war, ist diese Grunderfahrung in lauter Ausdrücken der Begegnung widergegeben:

> «Je m'en suis séparé . . .
> Mon Dieu me quitterez-vous? . . .
> Je m'en suis séparé, je l'ai fui, renoncé, crucifié.
> Que je n'en sois jamais séparé . . .»

In Jesus-Christus ist die Dialektik der Geschichte Fleisch geworden. Alle Gegensätze sind in ihm vereinigt. «La foi embrasse plusieurs vérités qui semblent se contredire . . . La source en est l'union de deux natures en Jésus-Christ; et aussi les deux mondes (la création d'un nouveau ciel et nouvelle terre; nouvelle vie, nouvelle mort; toutes choses doublant et les mêmes noms demeurant); et enfin les deux hommes qui sont dans les justes (car ils sont les deux mondes, et un membre et image de Jésus-Christ. Et ainsi tous les noms leur conviennent: de justes, pécheurs; mort, vivant; vivant, mort; élu, réprouvé, etc.)» (fr. 862).

Aber Pascal löst auch diese Dialektik auf ins begegnende Gespräch. Das «Mystère de Jésus», das unmittelbar mit dem «Memorial» in der Zeit zusammenhängt,[1] ist das Gegenteil eines

---

[1] Marcel Raymond, *Sur la conversion de Pascal.* Überlieferung und Gestaltung. Festschrift Spoerri. Zürich 1950.

barocken, ekstatisch aufwühlenden Gefühlsausbruchs. Die Nacht von Gethsemane ist ein immerwährender Akt, der den Menschen zur Tat aufruft. «Jésus sera en agonie jusqu'à la fin du monde: il ne faut pas dormir pendant ce temps-là . . .

«Faire les petites choses comme grandes, à cause de la majesté de Jésus-Christ qui les fait en nous, et qui vit notre vie; et les grandes comme petites et aisées, à cause de sa toute-puissance.» Und auch hier mündet das Ganze in die Begegnung, in den Dialog. «Console-toi, tu ne me chercherais pas, si tu ne m'avais trouvé. Je pensais à toi dans mon agonie, j'ai versé telles gouttes de sang pour toi . . .

Ne t'inquiète donc pas.»

Man hat den Grundzug der *Pensées* im Dialogischen gesehen; in der Tat streben alle Fragmente Pascals zum Gespräch. Damit aber ist der grosse Barockmonolog der Geschichte, der ein verzweifelter Ausdruck der Spaltung von Diesseits und Jenseits war, endgültig überwunden. Pascal ist so sehr auf geschehende Geschichte, auf aktuelle Begegnung, auf Gegenwart eingestellt, dass er sagen konnte: «Toute histoire qui n'est pas contemporaine est suspecte» (fr. 628).

Das menschliche Sein ist Wagnis und darum Geschichte. So auch das Erkennen. Man kann auf jede Art und Weise seine Wette verlieren. Aber die Hauptsache ist, dass man wettet (fr. 233). Denn nur wer wettet, kann in den Fall kommen, die Wahrheit zu sehen.

## RIMBAUD: «LES EFFARÉS»

*Von Elisabeth Brock-Sulzer.*

Noirs dans la neige et dans la brume,
Au grand soupirail qui s'allume,
Leurs culs en rond,

A genoux, cinq petits — misère! —
Regardent le Boulanger faire
Le lourd pain blond.

Ils voient le fort bras blanc qui tourne
La pâte grise et qui l'enfourne
Dans un trou clair.

Ils écoutent le bon pain cuire.
Le Boulanger au gras sourire
Grogne un vieil air.

Ils sont blottis, pas un ne bouge
Au souffle du soupirail rouge
Chaud comme un sein.

Quand, pour quelque médianoche
Façonné comme une brioche
On sort le pain,

Quand sous les poutres enfumées,
Chantent les croûtes parfumées
Et les grillons,

Que ce trou chaud souffle la vie,
Ils ont leur âme si ravie
Sous leurs haillons,

Ils se ressentent si bien vivre,
Les pauvres Jésus pleins de givre,
Qu'ils sont là tous

Collant leurs petits museaux roses
Au treillage, grognant des choses
Entre les trous,

Tout bêtes, faisant leurs prières
Et repliés vers ces lumières
Du ciel rouvert,

Si fort, qu'ils crèvent leur culotte
Et que leur chemise tremblote
Au vent d'hiver.

Rimbauds *Effarés* sind die Verse eines noch nicht Sechzehnjährigen. Sie sind uns in zwei leicht verschiedenen Fassungen überliefert, deren eine das Datum des 20. September 1870 trägt und deren andere, von Verlaine bevorzugte, eine von Rimbaud Ende 1871 verfertigte Abschrift ist. [1] In seinen zahlreichen Veröffentlichungen [2] über den Freund hat Verlaine kaum je verfehlt, gerade dieses Gedicht als eines seiner schönsten zu kennzeichnen, so etwa in *Les Poètes maudits* (1888): «Nous ne connaissons pour notre part dans aucune littérature quelque chose d'un peu farouche et de si tendre, de gentiment caricatural et de si cordial, et de si *bon,* et d'un jet franc, sonore, magistral, comme ‚Les Effarés' (es folgt der Text). Qu'en dites-vous? Nous, trouvant dans un autre art des analogies que l'originalité de ce «petit cuadro» nous interdit de chercher parmi tous poètes possibles, nous dirions: c'est du Goya pire et meilleur. Goya et Murillo consultés nous donneraient raison, sachez-le bien.» [3] Heute hat sich die Bewunderung für Rimbaud mehr seinen späteren Werken zugewandt (abgesehen natürlich vom *Bateau ivre*), nämlich den Prosawerken und den darin enthaltenen Versen. Innerhalb dessen aber, was Verlaine Rimbauds «vers traditionnels» genannt hat, [4] sind die *Effarés* in aussergewöhnlichem Masse geeignet, uns zur Kunst Rimbauds zu führen, uns erkennen zu lassen, was in diesem Menschen durch die Kunst geschah und was seine Kunst an der französischen Sprache getan hat.

---

[1] Cf. *Rimbaud raconté par Paul Verlaine,* Mercure de France, 1934, S. 117 Anm.

[2] Cf. op. cit. S. 69 (aus *Les Hommes d'Aujourd'hui 1888),* S. 97 und 99 (aus dem Vorwort zu den *Poésies complètes* bei Vanier, 1895), S. 106 (aus *The Senate* 1895), S. 109 (aus *La Plume* 1895) und S. 116 (aus *Les Beaux Arts,* 1895).

[3] Op. cit. S. 50/51.

[4] Op. cit. S. 118.

Ein soziales Gedicht, eine soziale Anklage, wird man zuerst sagen. Genau hineinpassend in den Bezirk revolutionärer Getriebenheit, wie sie jene frühen Jahre des Dichters kennzeichnet. Verstossene, aufgescheucht aus ihrer fraglos ertragenen Hilflosigkeit, heimatlose Kinder, die dem Bäcker zuschauen, wie er das Brot bäckt. Sie schauen, er sieht sie nicht. Es gehört zu ihm, dass er sie nicht sieht, sein Wesen ist mächtige, fühllose Taubheit und Blindheit. Hunger und Sehnsucht nach Wärme löst den Verstossenen Zunge und Herz, aber ihre Aufgebrochenheit hat nur zur Folge, dass sie ihre Kleider, den letzten Schutz, zum Platzen bringen. Es wäre ein Leichtes, freilich ein allzu Leichtes, dieses Gedicht im Rahmen einer leidenschaftlichen Gesellschaftskritik zu belassen.

Diese aber ist eben nur ein Rahmen. Ein ernstgenommener Vorwand, ein Anderes mit auszusagen, das der Dichter sich nicht vorwandlos zu sagen verstattet hätte. Die Ausgestossenen, Aufgestörten sind Kinder. Der Bäcker ein Mann, Inbegriff der in sich selbst begnügten Fertigkeit, ein Monument des Fertigseins. Das warme Kellerloch strömt Wärme aus wie eine Mutterbrust: ein fühlloser Vater, eine gestaltlos warme Mutter rührt diese Heimatlosen, Elternlosen wortlos an – schon sind wir in einem tieferen Bereich als dem der sozialen Unstimmigkeit. Und noch tiefer geht es: das helle Kellerloch verwandelt sich in einen wiedergeöffneten Himmel, vor dem man betet, dumm und einfältig, und der Bäcker, der taube, blinde, herrscht nun darin wie der fühllose Gott Vignys: auch diese «effarés» suchen «umsonst am Himmel ihre stummen Zuschauer». Gott ist nicht tot, Gott ist – schlimmer, als wäre er tot – der feiste Bäcker, der das Brot der Anderen bäckt, der herrscht in einer altertümlich gemütlichen Welt mit Wärme, Heimchen, alten Weisen, rauchgeschwärzten Balken, in einer traulichen Kinderwelt, aus der die Kinder verstossen sind.

Aber auch dieser Inhalt ist als solcher nur ein Vorläufiges oder ein Nachläufiges. Ihn unvermittelt, gerade aussagen heisst das Gedicht in seiner Eigentlichkeit durchaus verfälschen, missverstehen, missachten. Nie scheint die Sprache geradliniger fortzuschreiten als hier, – nie ist sie stärker Werkzeug des Versteckens, Verhehlens, Verbergens, sich Bergens. «Traditionell» nennt Verlaine diese Verse: sie sind es um neuer Ziele willen.

Hier spricht nicht einer auf den Bahnen der Tradition, weil er sich an ihr gebildet und noch keine neue Form gefunden hat. Hier tut er es, weil ihm diese Tradition der Panzer ist, dessen er bedarf. Die soziale Anklage kann offen ausgesagt werden, sie geht ja Alle an, sie ist unpersönlich. Was aber tiefer liegt, die Heimatlosigkeit bis zum Letzten, die religiöse Verlorenheit, in der die materiellste Welt zum Scheinparadies werden kann — sie wird listig eingekapselt.

Zwölf Strophen bilden das Gedicht, Abbild der mitternächtlichen Stunde.[5] Die ersten fünf Strophen sind je in sich geschlossen, ganz auf den sinnlichen Eindruck beschränkt. Die Strophenform: zwei Achtsilbler, zum Ende gerafft von einem Viersilbler, entspricht der beabsichtigten Verknappung der Aussage. Diese Einleitung aus fünf Strophen endet mit dem Vers «chaud comme un sein». Damit ist die tiefere Gefühlsschicht angeschlagen, das Gedicht beginnt zu strömen. Tatsächlich bilden denn auch die folgenden sieben Strophen ein einziges Satzgefüge — vorbereitend, aufsteigend während dreier Strophen «quand...», «quand...» und stärker drängend «que...» bis zu der neunten Strophe, die den Hauptsatz enthält — und sich senkend, folgernd — «qu'ils sont là tous», dem Haltepunkt des Seins, genau in der Mitte des Satzgefüges — folgernd, sich senkend bis zu der letzten Strophe, die sich ironisch aufbäumt als Gegenbewegung gegen das Ende der vorletzten Strophe mit ihrer Entfaltung zum «ciel rouvert».

So gliedert sich das Gedicht klar in zwei Teile: einen schweren, aus Blöcken gefügten ersten, einen zweiten strömenden, scheinbar längeren, dessen Ende jedoch zurückkehrt zur Härte des ersten Teils, nicht mehr aber einer lastenden, unbewegten Härte, sondern der Härte eines Peitschenschlags. Die Reglosigkeit des ersten Teils, die sich nur bis zum «warmen Hauch» belebt hatte, endet nun im Winterwind der letzten Strophe.

Als reiner Gesichtseindruck beginnt das Gedicht: Schwarz, Weiss, Feuer und schattender, bis zur Urform vereinfachter Umriss — das ist die erste Strophe. Dann schärft sich der Blick: kniend, fünf Kinder — eine Fermate des Gefühls, des zur einfachsten Feststellung gezwungenen Gefühls: «misère!» — und

---

[5] Andere Version des Gedichts: Strophe 6, Vers 1: Et quand, tandis que minuit sonne...

schon reisst sich der Dichter in den Hintergrund, der Standpunkt wechselt, nun sind es die Kinder, die schauen. Den Bäkker (mit Majuskel), das Brot. Und wieder schärft sich der Blick, schneidet die bezeichnende Einzelheit heraus: weisser Arm, grauer Teig, helles Loch. Dann sänftigt sich das Schauen zum Lauschen, die Farbadjektive machen gefühlsmässig gefärbten Platz: aus dem «schweren, blonden Brot» wird das «gute Brot», dem «starken, weissen Arm» entspricht jetzt das «fette Lächeln», und vollends in «grogne un vieil air» [6] kreuzen sich die zwei Gefühlsströmungen: das Heimweh nach Traulichkeit und der Hass. Endlich versinkt auch das Lauschen noch, unbeweglich kauern die Kinder im Atem des roten Fensters, das ihnen mütterliche Geborgenheit zuweht.

Damit verschwindet der Bäcker. Nicht mehr er, sondern ein unbestimmtes «on» holt das Brot heraus. Er gehört durchaus in den Bezirk des Teigigen, Fetten, Farblosen, Gestaltlosen — er ist stumpf in den Sinnen, in der Sprache, im Gefühl. Und gerade diese Stumpfheit ist seine Macht gegenüber dem Elend. Aber jetzt, da das Brot reif ist, färbt sich die Nacht festlich zur «médianoche», das Brot zur «brioche», die Backstube ziert sich mit kleinen Einzelzügen, die dem Märchenbuch abgeschaut scheinen: duftende Brotkruste, rauchschwarze Balken, singende Heimchen, singend wie es die heissen Brote tun — bis dann diese Welt erneut zum elementar Ganzen zusammengefasst wird: «la vie», das Leben, das auch das Leben dieser Kinder ist, ihr Entzücken, ihr Seinsgefühl, und die damit auch das Lebensgefühl des Dichters befreien, so dass er den Mut zu der Sprache zärtlichen Mitleids in sich entdeckt: zweimaliges akzentuierendes «si», «pauvres Jésus», «petits», «museaux roses», «tout bêtes» und dass er auf den Schwingen so gefühlsfreudigen

---

[6] Die «gemässigte» Fassung des Gedichts, in der die sechste Strophe einfacher heisst: «Et quand, tandis que minuit sonne / Façonné, pétillant et jaune / On sort le pain», enthält als wesentlichste Abwandlung «les pauvres petits» statt «les pauvres Jésus» und die Ausmerzung des doppelten «grogner» (IV 3 und X 2) durch «chanter». Es wäre wohl nicht unbedingt anmassend zu vermuten, eine endgültige Überarbeitung hätte den Dichter zu nur einmaliger Verwendung von «grogner» geführt, und zwar in bezug auf den Bäcker, während den Kindern «chanter» verblieben wäre. Da man sich aber an die vorliegenden Fassungen zu halten und nur dazwischen zu wählen hat, so muss man sich aus inneren Gründen für das illusionsstörende «grogner» entscheiden.

Ausdrucks, sich selbst vergessend und seine herbe Vorsicht, landet beim «Gebet» und bei dem Widerschein des wiedererschlossenen Himmels. Selbstbetrug der Kinder, Selbstbetrug des Dichters: er holt sich und sie zurück mit den schneidenden, bösen Akzenten der letzten Strophe und ihrem grotesken Bild, das ihm auch in *Ma Bohême* zur Selbstverspottung dienen muss, dem Bild der zerlöcherten Hose.

*

«Au bois il y a un oiseau, son chant vous arrête et vous fait rougir», heisst es in den *Illuminations* unter dem Titel *Enfance,* und der Abschnitt, der so beginnt, endet mit dem Satz: «Il y a enfin, quand l'on a faim et soif, quelqu'un qui vous chasse.» [7] Schamhaftigkeit im Glück und in der Not, das spricht sich aus in diesen Sätzen. Sie spricht sich auch aus in den *Effarés,* diesem Kindergedicht, das das Gedicht eines Kindes ist. Ein «Aufgestörter» ist auch der junge Rimbaud, betrogen um seine Kindheit, aufgeschreckt aus ihr, damit er sie sage, sie Allen gebe und für sich verliere. Kindheit tritt ins Wort gewöhnlich nur im Raum der Erinnerung; im Raum der Gegenwart bleibt sie ohne eigene, bewusst geformte Sprache. Das gefühlsstärkste Alter ist ja gerade das der Sentimentalität im Wort. Oder das der falschen Stummheit. In Rimbaud fand es seine volle, echte Sprache. Aber nur um den Preis gewalttätiger Abwürgung jeder Rückwendung. Seine wüsten erotischen Hassvisionen aus der Zeit gerade der *Effarés* sprechen das klar aus. Lauterer aber und nicht mehr bloss psychologisch bedingt, sondern auch künstlerisch notwendig tritt das kindliche Element in den *Effarés* zutage — gerade, weil es sich gut versteckt wähnt —, oder in dem seine Reime verstreuenden kleinen Däumling aus *Ma Bohême,* oder in dem Kind der *Chercheuses de Poux,* oder endlich in der oasenhaften Strophe aus dem *Bateau ivre,* die auf dessen paroxystischen Ausbruch: «Oh! que ma quille éclate! Oh! que j'aille à la mer!» folgt:

---

[7] *Oeuvres de Arthur Rimbaud.* Préface de Paul Claudel, Paris, Mercure de France. S. 200/201.

Si je désire une eau d'Europe, c'est la flache
Noire et froide où vers un crépuscule embaumé
Un enfant accroupi, plein de tristesse, lâche
Un bateau frêle comme un papillon de mai.

Wie in dem gepeitschten Schluss der *Effarés* erstirbt aber diese Regung unter der bannenden Bosheit der äusseren Wirklichkeit: dem Winterwind der «Aufgestörten» entsprechen hier die «yeux horribles des pontons».

Verdrängung, nein — Vorwärtsdrängen ist die einzige Rettung dieses Geistes, des gewaltigsten, unseligsten Zeitraffers, den die Literatur hervorgebracht hat. Das rasende Zeitmass seines Schaffens ist ja nur das Echo seines rasenden Zeitgefühls:

> «Une matinée couverte, en Juillet. Un goût de cendres vole dans l'air; — une odeur de bois suant dans l'âtre, — les fleurs rouies, — le saccage des promenades, — la bruine des canaux par les champs, — pourquoi pas déjà les joujoux et l'encens?»

schrieb er als «Phrase» in den *Illuminations.*[8] Juli verwandelt sich hier in stumpfen Herbst und verzehrt sich als Herbst in der Vorstellung von Weihnachten — das ist vollgültiges Abbild von Rimbauds Zeitgefühl. Kindheit muss und will hier erwachsen sein, mimt falsche Erwachsenheit oder erwächst zu wahrer, wahr ausgedrückter, aber damit sich selbst entwundener Kindheit. Kindheit lebt im Scheinwerferlicht der höchsten Bewusstheit, der Bewusstheit des Wortes. Das Unterbewusste wird zu einem Überbewussten, und zwischen diesen beiden Kraftpolen flammt die Gegenwart, das Leben zur Stichflamme auf. Zum Wort, zum uranfänglichen Wort. Denn auch es darf nicht lässig verweilen. Es darf nicht die Wirklichkeit umspielen, umschmeicheln, umsingen. Da sind keine «langen Schluchzer der Herbstgeigen». Da ist nur noch Raum für das, was die täuschenden Dinge des Lebens ersetzt und entsetzt, das dinghafte Wort. Und versagt auch dieses, enttäuscht auch dieses, so bleibt die Flucht ins Schweigen. Versagen, enttäuschen mag es aber gerade dadurch, dass es sich finden liess, dass es wirklich endgültig war und damit sich als ein Ende erwies.

---

[8] Oeuvres de A. R., S. 188/189.

«Elle est retrouvée,
Quoi? L'éternité.
C'est la mer allée
Avec le soleil.»

Was blieb nach solchen Versen noch anderes als das Schweigen? Rimbaud hat es gekostet bis zum bitteren Ende. Vorher freilich hat er in der Dichtung genau das vollzogen, was Van Gogh in der Malerei vollzogen hat. Beide haben sie aus dem Impressionismus heraus (und wie impressionistisch ist doch die Anerkennung, die ein Verlaine den *Effarés* zollt!) die Gegenbewegung zum Elementaren hin eingeschlagen, haben dem flimmernden Augenblick die Dauer der Endgültigkeit aufgezwungen, die vorher absolut gesetzte «nuance» als relativ entlarvt und die Grundfarbe wieder in ihren Ort eingesetzt. Beide haben sie aus einem Stuhl den Stuhl gemacht, aus einem Baum den Baum, aus einem Bäcker den Bäcker — in den Majuskeln der Sprache oder des Pinsels.

*

«Meisterlich» nennt Verlaine die Sprache der *Effarés*. Sie ist es durch die Wiedergewinnug des elementaren Wortes. Die französische Sprache ist eine vorwiegend einsilbige. Sie ist der dadurch drohenden Gefahr der Atomisierung entflohen durch ihren mehrwortigen Rhythmus, der aber andererseits den Einzelwert des Wortes oft empfindlich gefährdet. Rimbaud hat es vermocht, das einsilbige Wort in seinen vollen Wert wiedereinzusetzen, und nirgends ist ihm das grossartiger gelungen als in den *Effarés*. Die erste Strophe enthält nur zwei nicht einsilbige Wörter — «soupirail» und «allume» —, ihr erstes Wort «noirs» tritt fanfarenhaft, durch die Cäsur zugleich herausgehoben wie durch die Alliteration an das Folgende gespannt, heraus. Ein Vers wie «le lourd pain blond» mit seiner lallenden Schwere kann gar nicht anders als in dumpf hallenden Schlägen gesprochen werden. Gleich ist es mit «Ils voient le fort bras blanc qui tourne», dessen alliterative Spiele jedes Gleiten verhindern. «Qu'ils sont là tous» sagt viermal in harter Eintönigkeit blosses Da-Sein — wusste man denn je, bevor man dieses Gedicht erlebt hatte, was Einsilbigkeit ist? Die Einsil-

bigkeit dessen, der zum Sprechen geboren ist? Dass die beredten Franzosen, die, nach Madame de Staëls Ausspruch, «noch zu sprechen verstehen, wenn sie keine Ideen haben», eine im Grund einsilbige Sprache handhaben, das musste einmal realisiert werden, musste einmal voll erkannt, künstlerische Wirklichkeit werden, künstlerische Notwendigkeit. Aus empfundener Not meisterliche Notwendigkeit. In den *Effarés* ist das geschehen. Diese beredte Einsilbigkeit – und man darf hier sich des deutschen Doppelsinnes freuen – ist der Panzer, hinter dem sich der Knabe Rimbaud schützt. Denn sehen wir nur zu: wenn sich ihm das Gefühl löst, so findet er zu beweglicheren Takten, so baut auch er wieder in Wortgruppen oder sucht das mehrsilbige Wort. Von der sechsten Strophe an runden sich die Linien, verschlingen sich; «Quand pour quelque médianoche, Faconné comme une brioche» – oder die ganze siebente Strophe mit ihren ausladenden Partizipien – oder die neunte – oder gar die zehnte mit ihrem beinahe huschenden, gewichtlosen Gang – da überall ist scheinbar wieder flinker Alltagsklang, aber erwachsen aus dem Felsengrund der ersten Strophen. Alles hängt für den französischen Dichter davon ab, ob er seine Leichtigkeit wieder einwurzeln könne in den Urlaut, in die Ursilbe, ob er sie zu einer selbstgewonnenen Leichtigkeit, zu *seiner* Leichtigkeit machen könne. Ob er das für die Dichtung zunächst verhängnisvoll scheinende Schicksal der französischen Sprache eben mittels seines Dichtens wenden könne, Geschichte durch Schöpfertum entsühnen könne. Ob er aus der Abgeschliffenheit wiederum reine Geschliffenheit machen könne. Ob er jene Alltäglichkeit erreichen könne, die das Zeichen jeder ganz grossen Dichtung ist, indem sie die Dichtung aller Tage ist, die Dichtung, die alle Tage ausdrückt und keinem Tage gehorcht.

So ist denn auch das unscheinbarste Wort dieses Gedichtes sein schönster Fund, das unverwechselbare Siegel des Genies. In der zehnten Strophe, der zärtlichsten, mitleidigsten, gemüthaftesten, heisst es «grognant (oder chantant) des choses» gebunden durch den Reim an «museaux roses». «Choses», das gestaltloseste, ausgelaugteste Substantiv der französischen Sprache, das geborene Füllsel, der Passepartout der Wortschwachen, hier tritt es plötzlich ein in seinen richtigen, gegenwärtig, nicht

etymologisch richtigen Wert. Nicht als dinghaftes «Ding» — was Rückwendung wäre — nein, vorwärts gewendet zu seiner ganzen, dem Zufall scheinbar rettungslos verfallenen Entsinnlichung, zu seiner Schemenhaftigkeit. Diese Kleinen in ihrer erbarmungswürdigen Ekstase vor einem Brot, das sie nicht essen werden, vor einem Bäcker, der ihr mitleidsloser Gott ist, vor einem Kellerloch, das sie den Himmel wähnen — diese Kleinen sind so entäussert, dass das, was sie sprechen, eben nur gerade noch «des choses» sind, letzte Reste einer Menschensprache, die ihnen entwunden wurde zugleich mit ihrer Menschenwürde. Sie sprechen als wahre «effarés», aber als Verstörte, die ein Dichter als solche erkannt hat und die sich durch ihn hindurch erkennen.

## GEORG TRAKL

*Von Herbert Singer.*

Es waren nur wenige, die die Nachricht vom Tode Georg Trakls im November 1914 nicht über dem Gedröhn des Krieges überhörten. Der noch nicht Achtundzwanzigjährige hatte nicht in die geistigen Auseinandersetzungen der Zeit eingegriffen; niemand verlor in ihm einen Wortführer. Ein Band Gedichte ist sein ganzes Vermächtnis. Aber diese Gedichte sind so seltsam eindringlich, so überraschend in der Fülle und Leuchtkraft der Bilder und so beunruhigend in der Intensität ihrer Klage, dass ihre Stimme unüberhörbar geworden ist.

Im Verlauf weniger Jahre ist dieses lyrische Werk entstanden; dennoch umfasst es eine Fülle dichterischer Aussageweisen, einen ganzen Kosmos lyrischer Möglichkeiten. Am Anfang stehen seltsame Gedichte, die die Welt in voller Auflösung zeigen: lose zusammengebündelte Verse, ganze Gedichte ohne Ordnungsprinzip, ohne Anfang und Ende, monotone Reihungen von Einzelbildern: ein nachlässig gereimtes Chaos:

*Heiterer Frühling.*

Am Bach, der durch das gelbe Brachfeld fliesst,
Zieht noch das dürre Rohr vom vorigen Jahr.
Durchs Graue gleiten Klänge wunderbar,
Vorüberweht ein Hauch von warmem Mist.

An Weiden baumeln Kätzchen sacht im Wind,
Sein traurig Lied singt träumend ein Soldat.
Ein Wiesenstreifen saust verweht und matt,
Ein Kind steht in Konturen weich und lind.

Die Birken dort, der schwarze Dornenstrauch,
Auch fliehn im Rauch Gestalten aufgelöst.
Hell Grünes blüht und anderes verwest
Und Kröten schliefen durch den jungen Lauch.

Kein Versuch, die wahllos aufgerafften Einzelbilder zu einem Landschaftsbild, die isolierten Verse zu einem Gedicht zu verbinden. Zwischen den Zeilen nistet das Schweigen. Die Dinge sind ohne Verhältnis zueinander, unräumlich, flattern lose im Unbegrenzten. Die Welt ist zerbrochen, und durch die Fugen dringt das Wesenlose ein. Sie hat die Mitte verloren; jedes Ding behauptet seinen eigenen Bezugspunkt, und so wirkt trotz der schein-naturalistischen Einzelbeobachtungen ihre Anhäufung seltsam astigmatisch, verzerrt und unscharf. Je weiter die Differenzierung der Einzelheiten getrieben ist, desto unwirklicher wirkt das Gesamtbild. Die Qualitäten lösen sich von den Gegenständen ab; an die Stelle eines roten oder dunklen Dinges tritt «ein Rot», «ein Blau», «Dunkles», «ein Girren». Es erscheint eine substanzlose Welt von Nuancen: «Durchs Graue gleiten Klänge»; «Das Blau fliesst voll Reseden» *(Winkel am Wald)*. Hinter dem bunten Schleier der Impressionen steht kein sinnerfülltes Ganzes mehr.

All diese schemenhaften Dinge sind in einer rastlosen, gespenstischen Bewegung gesehen. Sie bewegen sich nicht nach Gesetzen, sondern willkürlich und unheimlich. Selbst ein Baum kreist, ein Schober flieht, der Himmel schwankt; kaum etwas, das sich diesem spukhaften Tanz entziehen könnte:

Weltunglück geistert durch den Nachmittag.
Baracken fliehn durch Gärtchen braun und wüst.
Lichtschnuppen gaukeln um verbrannten Mist,
Zwei Schläfer schwanken heimwärts, grau und vag.
*(Trübsinn)*

Hier findet nicht etwa die dynamische Landschaft des deutschen Irrationalismus eine späte Nachfolge; immer nur die Einzeldinge werden von der Bewegtheit ergriffen. Es ist eine seltsam ziellose Bewegung, in sich zurückkehrend oder richtungslos sich entfernend, ein Sichdrehen, Kreisen, Schwanken oder ein Schwinden, Entgleiten, Verwehen: die Bewegung der Sinnlosigkeit oder des Verfalls.

Trakls Welt ist in der ersten Bewegung des Zerbrechens begriffen; ihre Stücke lassen sich nur noch aufeinanderschichten, ohne dass ihre Bruchflächen noch aneinanderpassen. In Trakls frühesten, noch ganz unselbständigen Gedichten hat es Parklandschaften in der Art Swinburnes oder Maeterlincks gegeben: eine kostbare, wohlgeordnete Welt, die Welt noch von Georges *Jahr der Seele,* stilvoll und ein wenig unglaubwürdig. In dem Augenblick, da Trakl seinen eigenen Ausgriff in die Welt wagt, zerstiebt sie. Und nicht nur sie: die gesamte Aussenwelt zersplittert vor seinem Zugriff. Er registriert Trümmer: ein Chaos von Farben, Klängen, Düften, ein buntes Gewoge von gespenstischer Substanzlosigkeit. Er bleibt allein mit einem Kaleidoskop wechselnder Unwirklichkeiten: «Narziss im Endakkord von Flöten» *(Kleines Konzert).*

Unheimlich dabei die grosse Rolle, die das Ekelhafte und Grausige in diesen Gedichten spielt: Ratten und Spinnen, Gestank und Verwesung, Aussatz und Blut. Für Trakl, der die heiter-prächtigen Barockstädte Österreichs, zwischen denen er hin und her irrt, immer wieder als infernalische Stätten des Grauens verflucht, wird zuzeiten die ganze Welt zum Schreckbild:

Kirchen, Brücken und Spital
Grauenvoll im Zwielicht stehen.
Blutbefleckte Linnen blähen
Segel sich auf dem Kanal.
*(Winterdämmerung)*

Wer ist dieser Trakl? Was treibt ihn zu solchen Aussagen? Unter welchen Bedingungen entstehen solche Gedichte? Rilke war der erste, der diese Frage als die wichtigste stellte. Er las ihn während des Krieges, «ergriffen, staunend, ahnend und ratlos; denn man begreift bald, dass die Bedingungen dieses Auftönens und Hinklingens unwiederbringlich einzige waren... (Wer mag er gewesen sein?)» (15. 2. 15 an Ficker).

Die Familie des Salzburger Eisenhändlers Trakl hielt seit vielen Generationen zäh an einer in der Diaspora verhärteten protestantischen Frömmigkeit fest. Auch Georg Trakl löst sich nicht vom Glauben. Die christlichen Wahrheiten und Wertsetzungen sind ihm unantastbar; seine Fragestellungen sind christliche; aber er kann die christlichen Antworten nicht mehr geben. Er, einer der gläubigsten unter den Dichtern dieses Jahrhunderts, ist nicht mehr imstande, seinen Glauben lebendig und fruchtbar zu machen. Der Weg in die Gemeinschaft der Kirche ist ihm versperrt, und das zuversichtliche Vertrauen auf Gnade und Erlösung vermag er nicht mehr zu vollziehen.

Aus dieser Situation heraus wird die Bedeutung verständlich, die Trakls Urerlebnis gewinnt: das Erlebnis der Schuld wird zum Angelpunkt seiner Existenz. Eine verhängnisvolle Leidenschaft des Heranwachsenden zur Schwester durchbricht alle göttlichen und menschlichen Gebote: das ist die Sünde, die nicht vergeben werden kann. Immer wieder taucht dies Erlebnis im Gedicht auf:

> Unter finsteren Tannen
> Mischten zwei Wölfe ihr Blut
> In steinerner Umarmung; ein Goldnes
> Verlor sich die Wolke über dem Steg,
> Geduld und Schweigen der Kindheit.
>
> *(Passion)*

> ...Im Park erblicken zitternd sich Geschwister.
>
> *(Traum des Bösen)*

Die Wunde, das «Trauma», heilt nicht mehr. Er ist der Schuldige schlechthin; er ist im Banne des Bösen und weiss, dass es das Böse ist; so wird sein Leben zur «Passion». Das Christliche ist zu stark in ihm, als dass er seine Schuld für

weniger als eine Todsünde nehmen könnte; es ist aber zu schwach, ihn auf den Weg der Busse zu führen und ihm Trost und Vergebung zu verheissen.

Sein Leben wird zur Hölle; und er weiss: «Ich habe kein Recht, mich der Hölle zu entziehen» (Januar 1914 zu Dallago). Er ist des Todes schuldig, der Überlebende seines Todesurteils, das sein Gewissen längst gesprochen hat. Die Welt und sein Leben sind sinnlos geworden: «Was für ein sinnlos zerrissenes Leben führt man doch!» (Wien, an Buschbeck). Die Passion beginnt damit, dass ihm die Welt unter den Händen zerbricht, dass sie ein verzerrter Schatten wird, unwirklich und sinnlos und zugleich grauenvoll und scheusslich:

Unwirklich scheinet der Lebendigen Reigen
Und wunderlich zerstreut im Abendwind.

Ihr Leben ist so wirr, voll trüber Plagen.
Erbarm' dich Gott der Frauen Höll' und Qual . . .

*(Allerseelen)*

Der Wirrste, Gequälteste von allen ist der Dichter selbst: «In meiner Wirrnis und all der Verzweiflung der letzten Zeit weiss ich manchmal nun garnicht mehr, wie ich noch leben soll. Ich habe hier wohl hilfsbereite Menschen getroffen; aber mir will es scheinen, jene können mir nicht helfen, und es wird alles im Dunklen enden.» (12. 11. 12 an Ficker). Vergeblich die Hoffnung, «dass er seines Schicksals vergässe, des dornigen Stachels» *(Traum und Umnachtung);* der Stachel des Gewissens treibt ihn bis zum Untergang.

Dass trotz dem Zerfall der Welt das Gedicht nicht vollends zerfällt und schliesslich verstummt, sondern zunehmend an Festigkeit gewinnt, hat seinen Grund nicht in einer Zueinandergeordnetheit der Dinge, die es aussagt, sondern in den Stimmungselementen, die der Dichter hineinlegt. «Stimmung» in dreifachem Sinne: das Atmosphärische der Tages- und Jahreszeit, die «Stimmung» des Abends oder des Herbstes, scheinbar in den Dingen enthalten, dient als Versinnlichung der Grundbefindlichkeit der Welt: des Verfallens. Das Sterben der Welt spiegelt sich im Sterben des Tages oder Jahres. Was die Dinge nicht wissen, weiss der Dichter: dass ihr einzig Gemeinsames

ihre Hinfälligkeit und Wesenlosigkeit ist. Aber auch dies Stimmungselement ist nur Spiegelung der Trauer und Hoffnungslosigkeit des Dichters. Das Ich mischt sich ein, urteilend, wertend, fühlend. Der Zerfall der Welt ist die Projektion des mit sich «zerfallenen» Dichters:

Es ist ein Stoppelfeld, in das ein schwarzer Regen fällt.
Es ist ein brauner Baum, der einsam dasteht.
Es ist ein Zischelwind, der leere Hütten umkreist –
Wie traurig dieser Abend.

*(De Profundis)*

Die Stimmungsdreiheit Herbstabend – Verfall – Trauer beherrscht hier schon alle Einzelheiten. Das monotone «es ist» – Rimbauds «il y a» nachgebildet – ist ebensosehr Stimmungswert wie das Schwarz des Regens. Die präzise Wiedergabe des sinnlichen Eindrucks wird vernachlässigt, weil das Ich wichtiger ist als das Ding. Im gleichen Gedicht nennt sich der Dichter zum erstenmal selbst; kurz vorher hat er sich noch – wie auch später noch häufig – unter der durchsichtigen Maske eines Quidam verborgen, um Persönlichstes auszusagen: seinen Albdruck:

Die fremde Schwester erscheint wieder in jemands bösen Träumen.
Ruhend im Haselgebüsch spielt sie mit seinen Sternen.

*(Psalm)*

Es wird deutlich, dass es nicht mehr um Welterfahrung geht, sondern um Selbstdarstellung. Das Ich des Dichters setzt sich selbst als Mitte des Gedichtes; aus der Breite der Welterfahrung, der Aueinandersetzung mit einer Welt, die doch nur Projektion seiner inneren Verzweiflungen ist, zieht er sich mehr und mehr auf sich selbst zurück. Die Welt wird zum Spiegel des «Wanderers», des «Schauenden», als der er nun durch die Gedichte geht. Immer wieder nennt er sich auch den «Einsamen». Denn sein Gedicht ist menschenleer: ein paar geheimnisvolle Namen, Bilder menschlicher Seinsmöglichkeiten; keine wirklichen Menschen. Nur die Gestalt der Schwester spukt hier und dort, als Leidensgefährtin oder als Angsttraum: «Karfreitagskind» oder «flammender Dämon».

Menschenleer wie sein Gedicht ist sein Leben. Seine Schuld, sein Gezeichnetsein schliesst ihn aus von den natürlichen Ordnungen der Menschen. Er vereinsamt im distanzierenden Pathos der Unreinheit. Er hat Zechgenossen und er hat Bewunderer, aber keine Freunde; auch die beiden Treuesten können ihn seiner Einsamkeit nicht entreissen. Er kennt, ausser Dirnen, keine Frauen. So geht er nun auch durchs Gedicht, vereinsamt und nach innen gewandt, «introvertiert»:

Des Einsamen Gestalt kehrt also sich nach innen
Und geht, ein bleicher Engel, durch den leeren Hain.
*(Drei Blicke in einen Opal I)*

Mit dem zunehmenden Eindringen des Ich ins Gedicht wird auch seine Zerspaltenheit deutlicher. Zwei Sinnbezirke scheiden sich voneinander: ein Inferno von Angst, Wahnsinn und schuldhafter Verstrickung: die «Hölle» des Schuldigen; und eine Welt der Reinheit, Unschuld und Läuterung: die Wunschwelt des Erlösungsbedürftigen. Aus Bildern des Ekels und des Grauens erheben sich Visionen der Versöhnung:

Denn strahlender immer erwacht aus schwarzen Minuten
des Wahnsinns
Der Duldende an versteinerter Schwelle
Und es umfängt ihn gewaltig die kühle Bläue und die
leuchtende Neige des Herbstes,

Das stille Haus und die Sagen des Waldes,
Mass und Gesetz und die mondenen Pfade der
Abgeschiedenen. *(Gesang des Abgeschiedenen)*

Immer aber überwiegt hier der Ton der Klage; denn den Einklang mit sich selbst kann der «Duldende» nie erreichen. Er weiss um sein Todesurteil, und er weiss, dass er es selbst vollstrecken muss:

Du, ein blaues Tier, das leise zittert; du, der bleiche Priester, der es hinschlachtet am schwarzen Altar . . . O! Verzweiflung, die mit stummem Schrei ins Knie bricht.
*(Verwandlung des Bösen)*

Die Welt verliert nun ihr Eigensein; sie wird zum Zeichen, sie bedeutet den Menschen. Und der einzige Mensch ist der Dichter, der mit sich selbst allein ist. Alle Dinge sind ihm Spiegel und Symbol, die Welt ein Arsenal von Sinnbildern oder, wie Rilke von dem Gesicht des Malte Laurids Brigge sagt, «Vokabeln seiner Not»:

> Aber durch die Mauer von Stein siehst du den Sternenhimmel, die Milchstrasse, den Saturn; rot. Rasend an die Mauer von Stein klopft der kahle Baum. Du auf verfallenen Stufen: Baum, Stern, Stein! *(Verwandlung des Bösen)*

Seine Not aber ist immer die gleiche: niemand kann ihn von seiner Schuld erlösen. Auch Gott nicht. Er kann zu Gott kein Vertrauensverhältnis mehr herstellen, so wenig wie zu den Menschen. Er weiss von ihm nur als von dem, den er unerhört beleidigt hat und der, ein eifriger Gott, ihn verwerfen muss: «Gottes Zorn züchtigte seine metallenen Schultern» *(Traum und Umnachtung)*. Er steht vor dem Kierkegaardschen Paradox des Religiösen: «Entweder gibt es also ein Paradox: dass der Einzelne als der Einzelne in einem absoluten Verhältnis zum Absoluten steht; oder Abraham ist verloren.» *(Furcht und Zittern)*. Trakl kann die Paradoxie des Glaubens nicht mehr leisten; er kann sich nicht bedingungslos der Gnade anheimgeben; also ist er — als religiöse Existenz — verloren. Die höchste Instanz ist ihm das Gewissen, das «feurige Herz», das ihm seine Schuld vorhält:

> ... das kühle Grab, darin des Menschen feuriges Herz bewahrt ist. Weh der unsäglichen Schuld, die jenes kundtut. Aber da er Glühendes sinnend den herbstlichen Fluss hinabging unter kahlen Bäumen hin, erschien in härenem Mantel ihm, ein flammender Dämon, die Schwester.
>
> *(Traum und Umnachtung)*

Trakl ist in Wahrheit schon der Einzelne in einem absoluten Verhältnis zu sich selbst: eine Grundsituation des Dichters in dieser Zeit, eine Situation, die zum Beispiel Valéry mit seinem «ich bin, der ich bin» intellektuell durchgeführt hat, ohne sie so ernst zu nehmen wie Trakl. Denn Trakl, dem

diese Situation wahrscheinlich gar nicht bewusst ist, nimmt sie so ernst, dass er an ihr zugrunde geht.

Das Verhältnis des Ich zu sich selbst: das ist für Trakl das Verhältnis des Schuldigen zu seinem Gewissen, das Sühne fordert. Sein Leben vollzieht sich in der dialektischen Spannung von Schuld und Sühne. Alles, was nicht in dieser Spannung steht, ist ihm belanglos: «... verlorne Tage, ohne Schuld und Sühne» *(Im Naturtheater)*. Sein tägliches Dasein ist eine einzige Selbstanklage; Sühne ist ihm allein im Gedicht: «... erwachend fühlst du die Bitterkeit der Welt; darin ist alle ungelöste Schuld; dein Gedicht eine unvollkommene Sühne.» (Brenner-Jahrbuch 1915.)

Dies Wort ist der Schlüssel zum Verständnis der dichterischen Existenz Georg Trakls. Aus dem Schulderlebnis heraus wird er zum Dichter; sein Schaffen ist das Einzige, was ihm ermöglicht, sein Leben zu ertragen: Sühne. Jeder Tag, an dem er nicht an der Aussage seiner Not arbeitet, ist «verloren», ist eine «Zeit der unsäglichen Öde» (An Buschbeck). Seine Dichtung ist das einzige Mittel, sein Leben zu fristen: dies ist die besondere Bedingung, aus der heraus sie entsteht. Dies verleiht auch den Gedichten ihren Rang: dass sie aus der Grundspannung der Existenz entstehen, unter dem ungeheuren Druck der äussersten Not.

Erlösung ist also nicht im Glauben möglich, sondern nur in der Selbstbewährung künstlerischen Gestaltens. Im Gedicht sucht Trakl seiner selbst Herr zu werden: einmal indem er die Hölle dadurch überwindet, dass er sie ins Gedicht bannt; und zum andernmal, indem er ein anderes, reines, «gerechtes» Leben aufbaut:

Rechten Lebens Brot und Wein,
Gott in deine milden Hände
Legt der Mensch das dunkle Ende,
Alle Schuld und rote Pein.

*(Herbstseele)*

Hier erscheint das Wunschbild der Geborgenheit in der Gnade: der Einzelne in einem absoluten Verhältnis zum Absoluten. Trakl weiss, dass er es nie erreichen wird. Denn indem

er diese Er-lösung, diese echte christliche Lösung, im Gedicht aussagt, statt sie im Leben zu vollziehen, versucht er die andere Lösung: die Versöhnung des autonomen Ich mit sich selbst im künstlerischen Bereich. Deshalb bleibt das Gedicht eine unvollkommene Sühne. Die Erfüllung in der dichterischen Existenz, die Rilke erreicht, bleibt Trakl versagt. Rilke lebt in einer Welt, die die Begriffe von Sünde und Erlösung nicht kennt — Trakls christliches Sündenbewusstsein kann sich mit der Sühne des Gedichts nicht zufrieden geben. Er versucht, auf eine christliche Frage eine heidnische Antwort zu geben — deshalb kann ihm keine Lösung gelingen. Er wird zwischen zwei unvereinbaren Bewusstseinslagen zerrieben.

Die Unlösbarkeit dieser Spannung erlaubt keinen Ausgleich. Sie treibt Trakls Gedicht bis an die Grenze der Aussagemöglichkeiten, in die Ekstatik der Hymne und des Stammelns. Den Menschen Trakl aber treibt sie zur Selbstzerstörung. Der Ausweg ins Gedicht ist nicht geglückt: so bleibt nur noch die kopflose Flucht vor dem Unerträglichen. Vor der Einsamkeit und der Verzweiflung verbirgt er sich in der Anonymität des Rausches, in «Tagen rasender Betrunkenheit und verbrecherischer Melancholie» (13. 12. 13 an Karl Kraus) und veronalvergifteten Nächten. Er verflucht die Gifte, aber er entrinnt ihnen nicht:

*Der Schlaf*

Verflucht ihr dunklen Gifte,
Weisser Schlaf!
Dieser höchst seltsame Garten
Dämmernder Bäume
Erfüllt von Schlangen, Nachtfaltern,
Spinnen, Fledermäusen.
Fremdling! Dein verlorner Schatten
Im Abendrot,
Ein finsterer Korsar
Im salzigen Meer der Trübsal.
Aufflattern weisse Vögel am Nachtsaum
Über stürzenden Städten
Von Stahl.

Das Schlafmittel tötet ihn schliesslich in einer grauen Zelle des Krakauer Garnisonsspitals. Aber bis zuletzt ist er imstande, «das Gewicht seines fortwährenden Untergangs in so genauen Bildungen zu beweisen» (Rilke 22. 2. 17 an Buschbeck).

Während das Gedicht mehr und mehr Ausdruck der Nöte des Ich wird, wird die sinnliche Erscheinung der Aussenwelt entwertet. Trakl, dem zunächst die Welt als verwirrende Fülle der Nuancen erschienen war, wendet sich von der Nuance ab. Ganze Wortgruppen, die der Differenzierung dienten, verschwinden. An die Stelle des vielfältigen und ungreifbaren Schwirrens, Knisterns und Zischelns tritt ein abtraktes Klingen und Tönen. Nicht mehr Glocken läuten, sondern Schritte, Blumen, das Herz des Menschen. Die Welt wird irrational, sie ordnet sich nicht mehr nach Naturgesetzen, sondern nach dem Menschen, wird selbst vermenschlicht. Trakl scheut keine Paradoxie, wenn er aus der Gleichzeitigkeit des menschlichen und des Naturvorgangs ein Kausalverhältnis macht, bei dem der Mensch die Natur regiert, sich ihr nicht etwa einordnet:

Hirten begruben die Sonne im kahlen Wald,
Ein Fischer zog
In härenem Netz den Mond aus frierendem Weiher.
*(Ruh und Schweigen)*

Die dichterischen Mittel ändern ihre Funktion. Die Farbigkeit bleibt ein wichtigstes Mittel der Gestaltung, aber die Farbe bezeichnet nun keine Sinnesqualität mehr, sondern einen Symbolwert. Die unsinnlichen Metallfarben und die symbolischen Farben der Natur und des Blutes treten immer mehr hervor: Gold und Silber, Grün und Purpur. Aus schwarzen Augen werden grüne und purpurne, aus einem grauen Antlitz ein blaues oder silbernes. Auf der Frühstufe entspricht die Farbe der Scheinhaftigkeit der Dinge:

*Rondel*

Verflossen ist das Gold der Tage,
Des Abends braun und blaue Farben:
Des Hirten sanfte Flöten starben,
Des Abends braun und blaue Farben;
Verflossen ist das Gold der Tage.

Nun sagt die Farbe symbolisch wesentlichstes über das Ich und seine Gesichte aus; so in der Todesvision:

Auf schwärzlichem Kahn fuhr jener schimmernde Ströme
Purpurner Sterne voll, und es sank [hinab,
Friedlich das ergrünte Gezweig auf ihn,
Mohn aus silberner Wolke. *(Siebengesang des Todes)*

Abstrakta werden farbig gedeutet; an ihnen lässt sich die Symbolbedeutung der Farben ablesen. So gehören zu Blau: Seele, Stille, Ruh, Kühle, Schauer, Klage; zu Schwarz: Fieber, Tränen, Angst, Wahnsinn, Schweigen, Schwermut. Wieder erscheinen so die beiden Welten des Dichters: sein Leben voll Angst und Wahnsinn; sein Gedicht, seelenhafte Welten der Stille errichtend, aber um ihre Unerreichbarkeit wissend: Klage.

Immer wieder kehren bestimmte Leitmotive: Brot und Wein, die Zeichen des Heiligen; der stille Kahn und die goldene Ruh; Stern und Blume, Licht und Musik; und die Gegenwelt: Seuchen und Wahnsinn, silberner Aussatz und schwarze Verwesung; Dunkel und Flammen, Schwüle und Nacht.

Auch die Bewegtheit, die an die Stelle der früheren ziellosen tritt, erscheint in zwei Formen. Einmal ist es eine ruhig abgemessene Bewegung, langsam und gesetzhaft, unausweichlich wie die der Sterne und Gezeiten:

Rötlich steigt im grünen Wasser der Fisch.
Unter dem runden Himmel
Fährt der Fischer leise im blauen Kahn.

Langsam reift die Traube, das Korn.
Wenn sich stille der Tag neigt,
Ist ein Gutes und Böses bereitet.
*(Die Sonne)*

Auch hier wieder bedeutet die Welt den Menschen: Jahr und Tag erscheinen als Symbole des Menschenlebens; seine sich neigende Kurve beherrscht auch diese Form der Dynamik. Die Nacht erscheint als Sinnbild des Todes:

Schweigend erscheint die Nacht, ein blutendes Wild,
Das langsam hinsinkt am Hügel.
*(Siebengesang des Todes)*

Gleichzeitig aber finden sich Bilder voll geballter Dynamik der Verzweiflung:

Aufflattert mit trunknem Flügel die Nacht.

*(Gesang einer gefangenen Amsel)*

Ganze Bildgruppen, schliesslich ganze Gedichte werden von einem barocken Aufbäumen erfasst, das den Stil der letzten Gedichte beherrscht. Ein Stürzen, Rasen, Jagen, das der frühere Trakl nicht kannte, reisst die Bilder mit sich fort. Unerhört der jähe Anfang:

Aufschrei im Schlaf; durch schwarze Gassen stürzt der Wind,
Das Blau des Frühlings winkt durch brechendes Geäst,
Purpurner Nachttau und es erlöschen rings die Sterne.

*(Frühling der Seele)*

Ein ekstatisches Furioso beschliesst die steile Kurve von Trakls Schaffen. Der Weg von Eindruck und Stimmung zu Symbol und Expression, aus dem Bannkreis Rimbauds und Maeterlincks in die Nähe Hölderlins, ist zu Ende. Nach der Fessel des Reims fällt nun auch die des regelmässigen Versmasses. Die Zersplitterung des Gedichts in isolierte Verszeilen ist längst überwunden; nun weht ein grosser Atem durch lange, nach Hölderlins Vorbild getürmte Hymnenstrophen. Nun enthüllt sich auch, dass Trakls Welt gar nicht mehr die öffentliche Wahrnehmungswelt ist, die er zertrümmert hat, sondern innere Schau: Vision; ein Ganzes, neu zusammengefügt durch den selbstherrlichen Zugriff des Dichters. An die Stelle der Amsel, des Seelenvogels des frühen Trakl, tritt nun Hölderlins Adler.

Die beiden Sinnbereiche sind kaum mehr zu scheiden: der Ausbruch des Dunkel-Getriebenen, Ausweglosen reisst den Goldglanz des Schönen und Gesetzhaften mit sich, Anrufung und Klage, Verklärung und Höllensturz scheinen eins geworden. Der Untergang wird Gesetz. In einem letzten Aufbäumen versucht der Dichter, sich selbst zu erlösen: den Himmel zu stürmen — auch wenn er weiss, dass er darüber zerbricht:

Golden lodern die Feuer
Der Völker rings.
Über schwärzliche Klippen
Stürzt todestrunken
Die erglühende Windsbraut,
Die blaue Woge
Des Gletschers
Und es dröhnt
Gewaltig die Glocke im Tal:
Flammen, Flüche
Und die dunklen
Spiele der Wollust,
Stürmt den Himmel
Ein versteinertes Haupt. *(Die Nacht)*

Im Untergang will er den Himmel stürmen und das All mit sich in den Abgrund reissen. Die Welt versammelt sich, Berge und Ströme, Städte und Menschen, um mit ihm unterzugehen. Gewitter und Sturm, das Sterben der abendländischen Völker und die «glühende Schwermut eines zürnenden Gottes» *(Das Gewitter)* begleiten ihn: die Welt als Scheiterhaufen des Einsamen, der sich selbst zerstört:

Ihr grossen Städte
steinern aufgebaut
in der Ebene! . . .
Ihr weithin dämmernden Ströme!
Gewaltig ängstet
schaurige Abendröte
im Sturmgewölk.
Ihr sterbenden Völker!
Bleiche Woge
zerschellend am Strande der Nacht,
fallende Sterne. *(Abendland III)*

In feierlichem Anruf weissagt der Dichter der Welt den Untergang. Die Vision gewinnt mythische Dimensionen. Aber es ist nicht die Verkündung eines Mythos, keine Verherrlichung gemeinsamen Schicksals, sondern der ekstatische Gesang des

Einzelnen von *Offenbarung und Untergang,* ein einziger *Song of Myself.* Immer singt er sich selbst, die Verzweiflungen und Entzückungen seiner Seele: der Einzelne in einem absoluten Verhältnis zu sich selbst; nicht mehr der Gefolterte, sondern der Gesetzgeber.

Diese Augenblicke der Freiheit und Selbstherrlichkeit aber bezahlt er mit seinem Untergang. Der überspannte Bogen bricht. Gleichzeitig mit den grossen Hymnen entstehen die Prosagedichte *Traum und Umnachtung* und *Offenbarung und Untergang:* voll schwarzer und purpurner Flammen, voller Bitterkeit und Trostlosigkeit dessen, der in der Nacht seiner Schuld versinkt, heulend in den Schluchten der Verzweiflung:

> Ein umnachteter Seher sang jener an verfallenen Mauern und seine Stimme verschlang Gottes Wind ... Bitter ist der Tod, die Kost der Schuldbeladenen ... O der Verwesten, da sie mit silbernen Zungen die Hölle schwiegen ... Purpurne Wolke umwölkte sein Haupt, dass er schweigend über sein eigenes Blut und Bildnis herfiel, ein mondenes Antlitz; steinern ins Leere hinsank, da in zerbrochenem Spiegel, ein sterbender Jüngling, die Schwester erschien; die Nacht das verfluchte Geschlecht verschlang. *(Traum und Umnachtung)*

Dies ist kein Gesang mehr, sondern atemloses Stammeln, hervorgestossene Fetzen eines Todesurteils; auch sie noch von unheimlicher Bildkraft, aber doch schon verwirrt, erschütternde Hilferufe eines versinkenden Geistes. Der Dichter wird des eigenen Untergangs nicht mehr Herr. Die Uhr ist abgelaufen.

Wenn hier der Versuch gemacht wurde, Antworten zu finden auf die Fragen nach Bedingungen, Entstehungsweise und Aussageformen des Traklschen Gedichts, so endet dieser Versuch, über alle Antwort hinaus, vor neuen Fragestellungen. Ist die «Passion» des Dichters sinnvoll? Ist sie notwendig? Ist sie unvermeidbar, oder geht sie an echten Lösungen vorbei? Ist sie tragisch oder pathologisch? Und warum ist gerade das Gedicht das Medium, in dem sie Gestalt wird?

Solches Fragen weist wiederum auf ein Weiterfragen, das den Fragenden weit zurücklässt. Aber es ist vielleicht kein schlechtes Zeichen für eine Frage, wenn sie nicht nur zu einer Antwort führt, sondern auch zu neuen Fragen.

# CHRONIK

## MAURICE BLANCHOTS «LAUTRÉAMONT»

Nur ein Jahrzehnt nach Baudelaires *Fleurs du Mal* sind Lautréamonts *Chants de Maldoror* entstanden, doch die Feste, die das Böse darin feiert, sind von unvergleichlich dunklerer und elementarerer Art. In phantastischen «Strophen» ohne Metrik und Reim treibt Maldoror sein Wesen, halb Mensch halb wie aus mythischen Tiefen steigendes Ungeheuer; und dieser «homme-monstre» wird zu einem der gewaltigsten schöpferischen Zeugen einer späten Schicksalsstunde der Neuzeit, für eine ähnliche Wahrheit einstehend wie der Übermensch Nietzsches.

Für wie viele aber bedeutet Lautréamont heute eine lebendige Vorstellung? Er, der mit Arthur Rimbaud sozusagen alles teilt, die Jugend, das Genie, die schöpferische Lauterkeit, das frühe Schweigen, ist nicht klassisch geworden wie dieser. Man kann ihn nicht in der Schule lesen. Der akademischen Literaturgeschichte ist er so unbequem, dass sie ihn heute noch grossenteils verschweigt.

Lautréamont ist zudem auch nicht handlich. Was soll man aus den Gesängen Maldorors zitieren, das diesen charakterisieren könnte oder doch wenigstens einen eigenen Bestand hätte, ohne durch so und so viele andere Stellen wieder aufgehoben zu werden? Welche Strophe soll man in einer Anthologie herausheben, ohne ihr damit ihre eigentliche Kraft, die sich vor allem durch den Ort im Ganzen, im Bezug und Widerspruch zu allen anderen Strophen auswirkt, zu nehmen?

Vom Leben Lautréamonts, das 1847 in Montevideo begann und 23 Jahre darauf in Paris untergeht, ist nicht einmal soviel bekannt, dass sich daraus eine Legende dichten liesse. Dass endlich die Surrealisten seinen Namen zuvorderst auf ihr Banner schrieben und seiner schöpferischen Wut den Antrieb zu eigener Produktion entnahmen, das bewirkte eher, dass er heute mit diesen zusammen noch mehr in Misskredit geriet.

*

Dass ein französischer Schriftsteller von dem Rang und Ernst Blanchots an ihn herantritt, um ihm mehr als 200 dichte Seiten zu widmen, ist demnach schon an sich ein Ereignis; und wird es noch mehr dadurch, dass diese Seiten weder Psychologie noch Psychoanalyse treiben, wie ungefähr alles was bis anhin zu Lautréamont veröffentlicht wurde. Blanchot verbraucht Lautréamont auch nicht

---

[1] Maurice Blanchot, *Lautréamont et Sade*, éd. de Minuit, Paris 1949.

zu einer Zeitkritik, wie es anderseits naheliegen würde; er nimmt ihn einfachhin als das, was er ist: ein Dichter. Und zwar als ein *heutiger* Dichter: Lautréamont ist nicht einer, der sich in der «Welt» befindet, sich hinsetzt und schreibt, um sich und diese Welt auszudrücken. Er muss vielmehr, damit Dasein überhaupt gelinge, sich selbst und die Welt erst Schritt für Schritt hervorbringen:

Qu'avait Lautréamont dans la tête, la nuit qu'il a tracé les premiers mots: «Plût au ciel que . . . ?» Non seulement les six chants n'étaient pas dans sa tête, mais cette tête n'existait pas encore et le seul but qu'il pouvait avoir, c'était cette tête lointaine, cette espérance d'une tête qui, au moment où Maldoror serait écrit, lui prêterait toute la force voulue pour l'écrire.

Noch nie ist uns die Bedeutung eines Pseudonyms so schicksalshaft erschienen, wie in den Seiten Blanchots, die es an Varianten belegen, wie der Taufname Isidore Ducasse verlöscht, um im Fortgang des Werks selber den Dichternamen Lautréamont zu finden.

*

Blanchots Buch gibt nicht einfachhin einen Kommentar zu Lautréamont, es verflicht damit einen grundsätzlichen «Discours sur la méthode», der scharfsinnige Kritik übt an den Gesichtspunkten, nach denen der Dichter bis anhin betrachtet wurde. Das Gemeinsame der von Blanchot diskutierten Blickweisen ist, dass sie zu statisch sind, ein inneres Moment des Werdens oder der Verwandlung nicht erfassen.

Da sind zunächst Jene, die mit Sorgfalt nach den Quellen dieses dunkeln Werkes graben, bis zurück zur Apokalypse gar. Blanchot erwähnt sie wohl eher nur der Vollständigkeit halber oder um ihnen eine seiner brillanten Formulierungen entgegenhalten zu können:

. . . Cela ne nous impressionnerait pas plus, ou moins encore, que ne nous impressionnent les réminiscences de *L'Apocalypse* ou de Baudelaire. En tant que mots, il faut bien que le rhinolophe et le fulgore porte-lanterne soient venus de quelque part: qu'ils soient sortis d'un livre d'histoire naturelle, d'une rumination nocturne ou d'une plaisanterie d'adolescents, il n'importe guère, *car l'important n'est pas de connaître l'origine fortuite des mots et des images,* utilisés par Isidore Ducasse, *mais de ressaisir comment ces mots de hasard sont devenus des mots premiers,* ont trouvé une nouvelle et première origine dans ce Lautréamont encore inexistant à qui en même temps ils donnaient naissance.

Da sind anderseits die Analytiker, die das Werk in seine Motive auseinanderlegen, um diese Motive zu klassieren. Und wenn auch

diese Analysen, an Lautréamont vorgenommen, wenigstens vor einer einseitigen und voreiligen Beurteilung bewahren — wer vermöchte noch auf dem alten Gemeinplatz von Lautréamonts Sadismus herumzutreten, der einmal den Stellen zu dessen Grausamkeit wirklich nachgegangen ist? — so verfehlen sie doch immer das Eigentliche. Denn ihre Bestandaufnahme ist starr, sie vermag dem jeweiligen Zeitpunkt, der Wachstumsphase der Dichtung nicht Rechnung zu tragen. Bachelard z. B. hat ein beachtliches Bestiaire Lautréamonts zusammengestellt, jedes Bild mit unendlicher Sorgfalt betrachtet und gewogen und endlich mit allen andern Bildern verglichen. Das alles aber spielt sich wie in einem zeitlosen Spiegel ab. Der einmalige und lebendige Augenblick, in dem das Bild ins Werk gesetzt wird, sein wirklicher Stellenwert, wird unterschlagen.

L'analyse, machine indéraillable, mécanisme parfaitement assuré de l'avenir de son mouvement, ne compense ce qu'il y a d'illégitime dans sa méthode (qui sépare ce qui est ensemble) que par ses excès et le prolongement indéfini de son activité... Seul le mouvement perpétuel la justifie, car dès qu'elle s'arrête, toutes ses conclusions suspendues, ses explications en attente prennent une valeur définitive.

Am Gegenpol eines solchen «unendlichen» Kommentars steht Roger Caillois, der eine Gesamtausgabe Lautréamonts besorgte und seiner Einführung Worte voranstellt, welche die Möglichkeit eines Kommentars überhaupt bestreiten:

«Voici une œuvre qui contient son propre commentaire. Aussi est-il très malaisé d'en parler. Tout ce qu'on pourrait en dire de plus exact, l'auteur l'a dit déjà, et dans cette œuvre même.»

Auch das ist ein willkommener Gegenstand für Blanchot, um seine Dialektik zu üben; auch das ist statisch gesehen, als stünden sich in den *Gesängen* zwei Dinge — eine unmittelbare Vision und deren Reflexion, ein Inneres und ein Äusseres — starr gegenüber, während in Wahrheit das eine aus dem andern kommt, das eine das andere fortschreitend verwandelt zu diesem Werk, dem als Ganzes kein einziges kommentierendes Wort mitgegeben wurde:

Ce commentaire qui fait partie de l'œuvre ne peut servir à la juger ou à la définir «exactement», puisqu'il aide à la former, qu'il la modifie par là et que ce changement, cette transformation progressive qu'il provoque change sa propre portée et lui ôte tout pouvoir de nous révéler le caractère final d'une œuvre au sein de laquelle il est pris.

*

Es ist leicht vorauszusehen, in welcher Weise Blanchots Methode sich von all dem abheben wird. Sie erkennt und anerkennt das Werk als eine fortschreitende Schöpfung, als die nicht umkehrbare Bewegung einer im Werden begriffenen Ordnung. Nur im Einvernehmen mit dem Gang der Zeit kann eine Dichtung begriffen werden; ihre zeitliche Richtung hat Teil an ihrem Sinn, so wie der Sprache heute noch für beides ein gleicher Ausdruck eignet, «le sens». Kein Bild hat eine eigenständige Bedeutung. Wörter und Bilder nehmen im Laufe des Schreibens und im Masse als sich das Labyrinth ihrer Strahlungen verdichtet, an Sinn zu.

Der Begriff des *work in progress,* den Joyce seiner letzten grossen Dichtung voranstellt, der er erst gegen das Ende hin den definitiven Titel *Finnigan's Wake* fand, wird hier zum Leitmotiv erhoben:

Il nous semble si important de lire *Maldoror* comme une création progressive, se faisant dans le temps et avec le temps, un *work in progress,* une œuvre en cours que Lautréamont conduit sans doute là où il veut, mais qui le conduit aussi là où il ne sait pas, dont il peut dire: «Suivons le courant qui nous entraîne», non parce qu'il se laisse entraîner à la dérive par une force furieuse et aveugle, mais parce que cette force «entraînante» de l'œuvre est sa manière d'être en avant de soi, de se précéder, l'avenir même de sa lucidité en voie de transformation.

Daher bricht Blanchot auf, mit Lautréamonts ersten Strophen, um dessen Schöpfung noch einmal mitzuvollziehen, von innern her und so als wäre es seine eigene Sache; zugleich aber auch von aussen, mit einem durch die Kenntnis aller Gesänge und deren Ausgang über die Möglichkeiten Lautréamonts hinaus erweiterten Bewusstsein. Er geht einem Gesang nach dem anderen in ihrer tatsächlichen Folge nach und im Laufe dieses Weges kommen alle grossen Themen Lautréamonts — die Grausamkeit, die Ironie, das Numinose seiner Schau, die Freundschaft, die geheimnisvolle dunkle Schuld — in ihrer am Wachsen der Dichtung fortschreitenden Verwandlung, ihrer wechselseitigen Einwirkung und Ansteckung zur Sprache.

Auch die Einteilung der ganzen Dichtung, die Gruppierung in Strophen und Gesänge, offenbart sich dabei als wirkliche *Struktur.* Denn das befremdende, irrationale Abbrechen von Maldorors Strophen geschieht nicht nur um jeder «literarischen» überschaubaren Organisation auszuweichen. Es bezeichnet auch den jeweiligen genauen Moment, wo der Dichter ein Motiv soweit geführt und ausgeführt hat, als es der Wachstumsphase und dem Bewusstseinszustand des Ganzen entspricht, — denn auch das Bewusstsein ist ein Bewusstsein «in progress».

Mais, de même qu'il peut brusquement abandonner le thème si celui-ci risque, à un moment où les autres éléments n'ont pas atteint la maturité suffisante, de s'emporter dangereusement, de même, le reprenant sous une *forme* toujours différente pour que soient réduites au minimum les complicités «littéraires», il se retrouve à son point de développement vrai, sans alibi et sans faux jour.

In ihrer ewigen verwandelten Wiederkunft zeigt es sich, wie die Motive um ein unausgesprochenes, unausdeutbares Kraftfeld herum gravieren, in ihrer wirbelnden Bewegung nicht einfach das Spiel einer souveränen Phantasie, sondern der Ausdruck eines Suchens, das irgendwohin in der Richtung des Unbekannten geht.

*

Das eigentliche Drama Maldorors sieht Blanchot in dem Drama der «lucidité». Eines der dringlichsten, unablässigsten Themen ist die Heimsuchung und Bedrohung durch den Schlaf. Jene seltsamen magnetischen Zustände, in welche Lautréamont seinen Leser versetzt — und an denen sich schon die Surrealisten berauschten — wo das Bewusstsein sich in absoluter Bannung und Passivität befindet, alles wahrnimmt und doch nicht das geringste vermag, diese Zustände sind hier nicht ein modisch bedingtes literarisches Mittel: sie spiegeln vielmehr die eigene tödliche Bedrohung Maldorors.

Dieser aber will dem Bann nicht erliegen, mit übermenschlicher Anstrengung kämpft er um seine Wachheit; «je ne dors pas, je ne dors jamais» ist sein Schlachtruf. Das unerbittliche Kämpfen zwischen Tag und Nacht vollzieht sich indessen nicht so, dass ein eigenständiges Dunkel und eine eigenständige geistige Helle sich gegenüberträten. Die «lucidité» des Dichters blickt nicht wie von einem Turm herab, um Überschau und Umschau besorgt. Sie müht sich selber in den unterirdischen Tiefen, mitten im inneren Dickicht, das an ihr wächst, sie aber auch wiederum nährt. Licht und Dunkel wandeln sich in unablässigem Wechselbezug.

On aperçoit dans ces pages comment Maldoror, tombé dans une sorte de traquenard magnétique, est aux prises, non avec une quelconque histoire de cauchemar, mais avec la tragédie centrale du jour et de la nuit, celle de la lucidité luttant avec elle-même, avec elle devenue autre: ah, lucide, Maldoror montre qu'il l'est, qu'il veut l'être *à tout prix,* et d'une lucidité qui jamais ne renonce, mais tantôt cette lucidité, trop forte, s'aveugle, devient la pesanteur hallucinée d'une nuit sans sommeil, tantôt surprise par le sommeil (ou quelquefois par la mort ou encore la folie), elle continue, «œil qui ne se ferme jamais», au sein de la décomposition de l'éternité,

au fond d'une tête vide, derrière un esprit mort, dans la «raison cadavérique», elle persévère, elle se reconstitue, toujours à nouveau présente dans l'absence qui l'a écartée.

Die eigene Bewegtheit solcher Sätze lässt vermuten, dass sie noch mehr meinen als die Gestalt Lautréamonts. Vielleicht zielen sie ebensosehr auf die Helden aus Blanchots eigenen Schriften hin. Wem die Titelgestalt aus dem Roman *Thomas l'obscur* tatsächlich zu dunkel ist, der lese diese Seiten zu Lautréamonts «lucidité»: er wird hier weitgehend den Schlüssel finden und die unausgesprochene Absicht, von der die Romane Blanchots bewegt werden, mögen dabei die Verwirklichungen auch fragwürdig bleiben.

Natürlich werden von solchen Ausführungen Blanchots alle diejenigen ins Unrecht gesetzt, die in den *Chants* etwas wie ein Naturwunder feiern wollen, das gleichsam meteorhaft, ohne woher und wohin, in irgendeiner Gnadenstunde auftauchte; oder die sie in die Nähe der automatischen Texte surrealistischer Art rücken. Lautréamonts Dichtung ist Menschenwerk, immer durchdrungen von menschlichem Willen und menschlicher Bewusstheit.

*

Das Oeuvre, das den Gesängen folgt, sind die Seiten, die Lautréamont mit *Poésies* überschrieb: seltsame aphoristische Paragraphen, als Vorwort zu einem künftigen Buche gedacht. Sie wurzeln nicht mehr in der chaotischen Tiefe der Gesänge, sondern in einem rational-moralischen Bereich. Eine Art «Anti-Maldoror», eine Absage an Grauen und Amoral von dessen Strophen.

Der Zusammenhang zwischen Maldoror und diesem «Vorwort» hat schon viel Kopfzerbrechen verursacht; teils wollte man darin einen diplomatischen Schachzug sehen, teils eine noch teuflischere Ironisierung der guten Gesellschaft, eine Variante des Wolfs im Schafpelz. Blanchot findet eine überzeugendere Auslegung. Ein «work in progress» hatte er die Gesänge genannt und geschildert, wie Lautréamont sich selber am Werden seiner Dichtung erschaffen musste. Seine Seiten zeigten, wie das Bewusstsein und die unabsehbare Metamorphosen erzeugende, dunkle Kraft durch das Werk hindurch aneinander wachsen, wie aber in einer letzten Stunde die «lucidité» siegt, und damit Maldoror einen Umriss erlangt und ein Ende.

Lautréamont plante dann ein neues Buch, doch über das Vorwort, das nur kritischer und nicht mehr schöpferischer Natur war, kam er nicht hinaus.

Denn da er nun existierte, wie sollte er wieder in die Inexistenz zurücktauchen können, aus welcher jene ersten Worte der *Chants*

*de Maldoror* anheben: «Plût au ciel que le lecteur, enhardi et devenu momentanément féroce comme ce qu'il lit, trouve, sans se désorienter, son chemin abrupt et sauvage, à travers les marécages désolés de ces pages sombres et pleines de poison.»

Er selber hatte den Weg durch diese «Sümpfe» hinausgefunden an den Tag, war *durch* sein Werk und zugleich auch *von* ihm befreit: Sein Auftrag war beendet.

*

Das Buch Blanchots gehört zu jenen seltenen Schriften, vor denen der Leser unmittelbar spürt, dass sie für ihre Epoche definitiv und damit auch verlässlich sind. Was die Moderne von ihren grössten Dichtern — Proust etwa und Joyce — lernen konnte, das ist hier ins Werk gesetzt. In mancher Hinsicht ist dieses Werk wie eine Summa der Möglichkeiten, die dem heutigen Menschen gegeben wurden, um einen Dichter kritisch zu erfassen. Lautréamont ist darin wirklich erfasst, mehr noch: er ist darin enthalten und gleichsam aufgehoben.

Freilich, indem dieser mitschaffende Kommentar seinen Gegenstand derart resorbiert, setzt er sich selber an die Stelle der Dichtung und droht sie zu er-setzen.

Wer am Ende der Studie angelangt ist, weiss viel von Maldoror und dessen Unruhe, er überschaut zweifellos mehr Zusammenhänge als ihm bei eigener Lektüre aufgegangen wären. Und er mag vielleicht nicht einmal mehr gerne dieses Wissen im Wirbel von Lautréamonts Strophen untergehen lassen. Damit geht ihm die eigentliche Wirklichkeit der Gesänge, die unmittelbar verwandelnde Kraft, die sie ausstrahlen, verloren und wird durch das Wissen um diese Wirkung ersetzt.

Aber ist dies wirklich ein Einwand? Wer nämlich von Blanchots Buch dennoch zu den Gesängen zurückkehrt — und das steht ihm immerhin frei — der wird verdoppelt deren Macht und Übermacht spüren, da er nun nach allen Regeln der Kunst und Wissenschaft gegen sie gewappnet, sich ihrer Hypnose dennoch nicht entziehen kann.

Gerda Zeltner.

ZÜRCHER BEITRÄGE
ZUR DEUTSCHEN SPRACH- u. STILGESCHICHTE
herausgegeben von Prof. Dr. Rudolf Hotzenköcherle und Prof. Dr. Emil Staiger

Nr. 1
*Hannes Maeder*
Versuch über den Zusammenhang von Sprachgeschichte und Geistesgeschichte
128 Seiten, broschiert Fr. 5.—

Nr. 2
*Elisabeth Spörri*
Der Cherubinische Wandersmann als Kunstwerk
154 Seiten, broschiert Fr. 6.—

Nr. 3
*Hans Peter Jaeger*
Hölderlin – Novalis / Grenzen der Sprache
136 Seiten, broschiert Fr. 4.50

Nr. 4
erscheint voraussichtlich im Juni 1951
*Erwin Kobel*
Untersuchungen zum gelebten Raum in der mittelhochdeutschen Dichtung
154 Seiten, broschiert Fr. 6.—

Während die Interpretation der gelebten Zeit den Zugang zum innersten Wesen der neuhochdeutschen Dichtung erschliesst, versagen sich die mittelhochdeutschen Sprachwerke solchem Vorgehen. Hier gilt es, den Raum als Einbildungskraft des Dichters aufzusuchen. Die epische, lyrische und mystische Dichtung des Mittelalters zeigt sich dann in einem durchgehenden Sinngefüge, indem das Räumliche sich von leiblicher Mächtigkeit magischer Herkunft allmählich zur rationalen Abstraktion seiner Dreidimensionalität gestaltet und damit die perspektivische Welt der Neuzeit ermöglicht. In dem Bemühen, Grundstrukturen des Daseins aufzuweisen, ist die Abhandlung ein Beitrag zur phänomenologischen Anthropologie.

ATLANTIS VERLAG ZÜRICH

# Werke von Emil Staiger

## Meisterwerke deutscher Sprache im 19. Jahrhundert

Erweiterte zweite Auflage. 160 Seiten in Leinen Fr. 13.50. Hölderlin: Drei Oden; Jean Paul: Titan; Kleist: Das Bettelweib von Locarno; Goethe: Sommernacht; Goethe: Novelle; Grillparzer: König Ottokars Glück und Ende; Stifter; Nachsommer; C. F. Meyer: Die tote Liebe; Hofmannsthal: Der Schwierige.

## Grundbegriffe der Poetik

248 Seiten in Leinen Fr. 11.50.

## Musik und Dichtung

J. S. Bach und die Orgel, Glucks Bühnenkunst, Goethe und Mozart, Deutsche Romantik in Dichtung und Musik, Betrachtungen zum „Rosenkavalier", Othmar Schoeck, Arthur Honegger.

## Griechische Epigramme

Der griechische Text mit Einleitung und Uebersetzung. 80 Seiten in Leinen Fr. 6.50.

## Sophokles · Tragödien

Neu ins Deutsche übertragen von Emil Staiger. 504 Seiten in Leinen Fr. 14.—

## Deutsche Gedichte

aus vier Jahrhunderten, ausgewählt von Emil Staiger und Martin Hürlimann. Zweite erweiterte Auflage. 480 Seiten in Leinen Fr. 14.—.

## Gedanken von Jeremias Gotthelf

Ausgewählt von Emil Staiger. 92 Seiten, Pappband Fr. 2.50.

## Friedrich Hölderlin · Werke

in zwei Bänden. Band I: Gedichte mit einer Einleitung von Emil Staiger. 456 Seiten. Band II: Hyperion, Empedokles, Aufsätze. 424 Seiten. Jeder Band in Leinen Fr. 12.—, zusammen Fr. 22.—.

---

ATLANTIS VERLAG